

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Tre colori. Film Blu di Krzysztof Kieslowski

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/23959> since

Publisher:

Lindau

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Universale Film

Film Blu è rimasto nella memoria degli spettatori per l'intensità con cui ha saputo cogliere e sondare l'itinerario di un'interiorità che dal desiderio di morte muove verso quello di vita. La perdita dei cari in un incidente spinge Julie a intraprendere un viaggio dentro di sé, dapprima fra debolezze, verità eluse e ambiguità rimosse; in seguito attraverso sentimenti e passioni vitali, prima fra tutte quella per la creazione musicale. La metamorfosi della protagonista ruota, tra l'altro, attorno al «giallo» dell'attribuzione di paternità di un concerto per l'Europa, che diventa una sorta di metafora della condizione dell'artista nell'epoca della produzione e del consumo estetico di massa. Il volume analizza le complesse e intriganti forme drammaturgiche che, soprattutto attraverso la musica e il colore, danno sostanza rappresentativa al percorso interiore della protagonista.

Chiara Simonigh è dottore di ricerca in Discipline del cinema e del teatro presso il DAMS dell'Università di Torino. Ha, tra l'altro, pubblicato Un'estetica per l'arte di massa in Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello (1998); La danza dei miseri destini. Il Decalogo di Krzysztof Kieślowski (2000).

Lire 18.000
€ 9,30

ISBN 88-7180-361-2



9 788871 803616

Universale Film

Chiara Simonigh

Krzysztof Kieślowski



Universale / Film 23

Chiara Simonigh

KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI
TRE COLORI - FILM BLU

© 2001 Lindau s.r.l.

Via Bernardino Galliari 15 bis - 10125 Torino

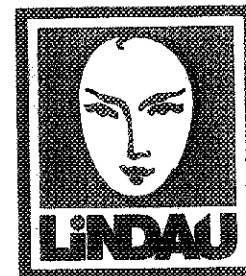
Tel. 011/669.39.10 - fax 011/669.39.29

<http://www.lindau.it>

e-mail: lindau@lindau.it

Prima edizione

ISBN 88-7180-361-2



KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI
TRE COLORI - FILM BLU

Questo lavoro ha, almeno in apparenza, una struttura diversa da quella degli altri volumi della collana: non ne seconda la scansione tematica dei capitoli né l'organizzazione del materiale d'analisi nelle forme consuete ai lettori. Tale deroga è motivata da una scelta di metodo che, nel tentativo di realizzare un'analisi drammaturgica del film, ha richiesto uno sviluppo lungo l'asse attraverso il quale si dispiega lo svolgersi del film, suddiviso in unità drammaturgiche studiate nella loro struttura interna che coniuga la complessità dei temi a determinate forme stilistiche. (C.S.)

È curioso che a svincolare Kieślowski dalla sua amata-odiata Polonia e a imporlo in Francia sia *Breve film sull'uccidere*, l'unico episodio del *Decalogo* che riflette l'atmosfera polacca degli anni '80. L'opera viene giudicata a Cannes come il film-shock del 1988.

Kieślowski è immediatamente contattato da alcuni produttori francesi. Leonardo De La Fuente, funzionario di produzione della Cannon France, che considera Kieślowski uno dei più grandi autori della storia del cinema, ne distribuisce alcuni film fino a quel momento sconosciuti che subito vengono accolti entusiasticamente dal pubblico. L'anno successivo stringe con il regista (invitato a far parte della giuria del Festival, insieme a Wim Wenders tra gli altri) un accordo per la realizzazione di un film per il quale fonda appositamente Sidéral, una casa di produzione indipendente. Il valore e il successo di *La doppia vita di Veronica* valgono lo sforzo. Ma, contemporaneamente, Kieślowski ha stretto un accordo con Marin Karmitz, uno dei più importanti produttori francesi che, con la sua MK2, ha già lavorato con autori

come Godard, Resnais, Malle e Agnès Varda. L'intesa riguarda una trilogia sui principi della Rivoluzione francese – *liberté, égalité, fraternité* – metaforicamente rappresentati dai colori della bandiera nazionale. L'idea, maturata con il co-sceneggiatore Piesiewicz, appare da subito provocatoria, per il fatto che un autore straniero si rivolga al pubblico francese; anzi, consapevolmente provocatoria, dal momento che viene utilizzata in maniera manifesta per suscitare l'interesse dello spettatore e deviarlo, convogliarlo subito verso una direzione inattesa, inaspettata. Quei principi affermati dalla Rivoluzione borghese del 1789 contro i privilegi e le sopraffazioni del clero e della nobiltà e sorti come diritti inalienabili dell'individuo, a poco più di due secoli di distanza, divengono, per l'interiorità di quello stesso individuo, assiomi fragili, astratti, lontani, agli occhi di Kieślowski: «Non ritengo che confrontarsi con il motto della Rivoluzione francese equivalga a fare un discorso politico, noioso, schematico. [...] Il cinema raramente riesce a dare dell'uomo un'idea globale, politica in senso ampio, con alcune eccezioni illustri, come *La corazzata Potëmkin*. Ma sostanzialmente, se si analizza la storia del cinema e ciò che ha dato di importante, ci si imbatte sempre in un Charlie Chaplin, in un Orson Welles o in una Giulietta Masina che, in una qualche situazione concreta, si misurano con la propria incapacità di affrontare gli eventi della vita»¹.

Così accade anche a Julie in *Film Blu*. «Il film – spiega ancora Kieślowski – avrebbe dovuto inizialmente raccontare la storia di qualcuno che esce di prigione e capisce che la libertà che ha ritrovato è in realtà una schiavitù.»² «Sì – continua Piesiewicz – giravamo continuamente at-

torno allo stesso schema: libertà/assenza di libertà. È naturale associare questo schema alla prigione o all'esercito, pensavamo per esempio che il protagonista sarebbe potuto entrare nell'esercito e uscirne... Ma ci sembrava un po' troppo rigido, perché anche una situazione particolare della nostra vita può ugualmente essere una prigione o lo può essere una certa attività.»³ Ma, appunto, la «situazione particolare» o «concreta» di Julie, la protagonista di *Film Blu*, sopravanza quella sociale – pur presente attraverso il *pathos* e la speranza (ingenui, a detta dello stesso Kieślowski) espressi nella musica del concerto per l'unificazione europea –, pur chiudendosi in un microcosmo dominato da pochi affetti, da pochi amori, o meglio da un solo e unico amore: la musica.

Attorno alla musica ruota la vita di Julie, e anche l'intera costruzione del film, in particolare quella riguardante della drammaturgia coloristica. Kieślowski stesso ha svelato ciò che lo ha spinto a coniugare il tema della libertà – rappresentato, è bene ribadirlo, dal punto di vista interiore, anzi intimo – con la musica e quello dell'identità, con quello del sentimento: «Ce lo ha ispirato una persona reale, la moglie del compositore polacco Penderecki, musicista di fama mondiale. Da tempo i due collaborano strettamente e penso che lei abbia una influenza enorme sulla sua vita e sulla sua opera. Naturalmente non voglio dire con questo che la musica di Penderecki sia composta dalla moglie...»⁴.

Piuttosto, con questo film Kieślowski si affaccia sull'interiorità con uno sguardo nuovo, uno sguardo di sconfinata compassione – «Quando faccio un film su una persona è perché, in un certo senso, la amo»⁵ – uno sguardo che si trasferisce immediatamente allo spettato-

re e che ritroviamo nelle parole di Maurice Blanchot: «Ciò che ci affascina ci toglie il potere di dare un senso, abbandona la sua natura "sensibile", abbandona il mondo, si ritrae al di qua del mondo. [...] In questo modo lo sguardo trova in ciò che lo rende possibile la potenza che lo neutralizza, che non lo sospende né l'arresta, ma al contrario gli impedisce di venirne mai a termine, lo priva di ogni inizio, fa di lui una luminosità neutra, smarrita, che non si spegne, che non rischiarà; il cerchio, rinchiuso su se stesso, dello sguardo. Abbiamo qui una espressione immediata di quel rovesciamento che è l'essenza della solitudine. La fascinazione è lo sguardo della solitudine, lo sguardo dell'incessante e dell'interminabile, in cui la cecità è ancora visione, visione che non è più possibilità di vedere, ma impossibilità di non vedere, l'impossibilità che si fa vedere e persevera – sempre e sempre – in una visione senza fine: sguardo morto, sguardo diventato il fantasma di una visione eterna».

¹ K. Kieślowski, *Una trilogia per sperare. A colloquio con Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz*, a cura di M. Fabbri, in K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Tre colori. Blu, Bianco, Rosso*, Bompiani, Milano 1994, p. 307.

² *Ivi*, p. 314.

³ *Ivi*, p. 315.

⁴ *Ivi*, p. 316.

⁵ M. Furdal, R. Turigliatto (a cura di), *Kieślowski*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1989, p. 110 (volume pubblicato in occasione della personale del regista tenutasi al Museo Nazionale del Cinema dal 18 al 29 ottobre 1989).

Il film

Titolo: *Trois Couleurs: Bleu.*

Origine: Francia - Svizzera - Polonia.

Anno: 1993.

Regia: Krzysztof Kieślowski.

Aiuto regia: Stan Latek.

Sceneggiatura: Krzysztof Piesiewicz e Krzysztof Kieślowski.

Collaborazione alla sceneggiatura: Agnieszka Holland, Edward Zebrowski, Sławomir Idziak.

Script: Geneviève Dufour.

Fotografia: Sławomir Idziak.

Scenografia: Claude Lenoir.

Musica: Zbigniew Preisner.

Suono: Jean-Claude Laureux, Brigitte Taillandier, Pascal Colomb.

Montaggio: Jacques Witta.

Interpreti: Juliette Binoche (Julie), Benoît Régent (Olivier), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Véry (Lucille), Hélène Vincent (la giornalista), Philippe Volter (l'agente immobiliare), Claude Duneton (il medico), Hugues Quester (Patrice, marito di Julie), Emmanuelle Ri-

va (la madre), Florence Vignon (la copista), Jacek Ostaszewski (il flautista), Yann Trégouet (Antoine), Isabelle Sadoyan (la domestica), Daniel Martin (il vicino di casa), Catherine Therouenne (la vicina), Alain Olivier (l'avvocato), Pierre Forget (il giardiniere) e con la partecipazione di Julie Delpy, Zbigniew Zamachowski e Alain Decaux.

Produzione: Marin Karmitz - MK2 Productions SA (Paris), CED Productions (Lausanne), TOR Studio Production (Warszawa), France 3 Cinéma, CAB Productions, con la partecipazione di CANAL +.

Direttore di produzione: Yvon Crenn.

Assistente di realizzazione: Emmanuelle Finkiel.

Formato: 35 mm, col.

Durata: 98'.

Premi: Leone d'oro alla Mostra Internazionale del cinema di Venezia del 1993 (*ex aequo* con *America oggi* di Robert Altman); Coppa Volpi a Juliette Binoche come migliore attrice protagonista.

Sinossi

In un giorno dall'atmosfera cupa e nebbiosa, l'auto sulla quale viaggiano Julie e il marito Patrice con la figlia Anna ha un guasto, esce di strada e si schianta contro un albero. Julie si sveglia in ospedale e apprende da un medico la morte dei suoi cari. Tenta il suicidio, ma non ne trova la forza. Così, l'elaborazione del lutto che mette in atto, si confonde via via con una sorta di suicidio simbolico: l'annientamento della propria interiorità, l'anestesia del sentimento e dell'emozione, passano attraverso la distruzione o l'abbandono di tutto ciò che ricorda il passato, come la casa, il denaro ereditato e anche la partitura di un concerto per l'unificazione dell'Europa che il marito, compositore di fama, morendo, ha lasciato incompiuta.

E tuttavia la musica, proprio in quanto espressione di sentimenti, emozioni e del passato rimane, affacciandosi nella mente di Julie con insistenza in piccole esplosioni subito soffocate per tutto il corso del film, quasi a voler confermare il sospetto, insinuato da una giornalista e tuttavia già diffuso nel mondo della musica, che la vera autrice di tutte le opere di Patrice, fosse proprio lei. Julie,

frattanto, abita in una nuova casa a Parigi, dove appunto tenta di realizzare il proprio suicidio simbolico, il proprio autoannientamento, chiudendosi in una quotidianità solitaria e monotona, così da non farsi toccare dal mondo esterno e dalla vita. Eppure gli eventi incalzano e le persone che la circondano le si stringono sempre più intorno. Julie è costretta a reagire, a uscire a poco a poco dal cerchio in cui si è ristretta.

Il momento culminante di questo mutamento, di questo percorso interiore, è rappresentato da una duplice scoperta: Olivier, assistente di Patrice, invitato a una trasmissione televisiva, mentre dichiara di voler portare a termine il concerto, mostra alcune fotografie in cui si vede Patrice con l'amante. Julie, sconvolta, cerca Olivier e, quando lo incontra, dapprima protesta per la decisione di completare un'opera non sua, poi, però, acconsente a collaborare insieme a lui alla composizione. La sua creatività, finalmente libera di sfogarsi, è tanto forte, tanto potente da sopraffare quella di Olivier, sino a soffocarla. Quasi contemporaneamente Julie decide di incontrare l'amante di Patrice, Sandrine, che le rivela di essere rimasta incinta di Patrice poco prima dell'incidente stradale.

Trascorso qualche tempo, Julie decide di donare a Sandrine e al nascituro la casa dove viveva con Patrice e la figlia Anna.

Una sera, Julie, in solitudine, conclude la composizione del concerto per l'Europa. Telefona a Olivier per pregarlo di andare a ritirare la partitura. Ma Olivier rifiuta di fingersi l'autore della musica di Julie e spinge quest'ultima a rivelarsi. Nell'acconsentire, Julie compie l'ultimo passo del suo itinerario interiore verso la vita, una nuova vita.

Immerso nel buio, sprofondato nel tepore molle della poltrona, spinto nel flusso di un continuo avvicinarsi di sollecitazioni ora uditive ora visive, che gli dischiudono orizzonti di significazione via via più ampi, lo spettatore scivola lentamente verso il mondo di *Film Blu* senza quasi riuscire a percepirne la soglia.

È immediatamente avvolto, infatti, da un suono sordo, da un rombo monotono, profondo, indistinguibile ancora prima che le lettere bianche dei titoli di testa si staglino sul nero dello schermo uniforme e insistente. Ma tale oscurità protratta, quasi forzata, a poco a poco, dopo un ampliamento lento e graduale del piano di ripresa, si rivela essere la superficie di gomma della ruota di un'auto, lanciata a grande velocità su una strada ampia e trafficata. Così, in quel rombo iniziale, lo spettatore riconosce il rumore assordante del motore dell'auto che ora prevale sul frastuono dei veicoli intorno, sul ritmo regolare prodotto dai giunti dell'asfalto, sul fruscio cadenzato delle aperture di una galleria e su tutto ciò che, oltrepassato rapidamente, scorre via lontano. Ormai assorbito nella cor-

sa dell'auto, lo spettatore ne osserva lo sfrecciare e i suoi effetti attraverso punti di vista inconsueti. Si sposta, infatti, insieme alla macchina da presa che è solidale con il moto dell'auto, dalla ruota ripresa a pochi centimetri dall'asfalto, al finestrino da cui una mano fa sventolare una carta blu, dall'apparente fluttuare dei fari dei veicoli sorpassati, al riflesso delle luci di un tunnel sul lunotto posteriore, al di là del quale appare infine improvvisamente il volto immobile di una bambina.

La fascinazione che questo primo frammento di film esercita sullo spettatore è affidata a una componente musicale (e, questo, non a caso, vista la centralità della musica nel film): il ritmo. Quest'ultimo, proprio perché manifestato tanto come suono, quanto come immagine (rumori e luci dalla cadenza regolare) e ricordato, reiterato o richiamato nelle diverse inquadrature, dalla complessa composizione data dal montaggio, istituisce immediatamente una salda fusione audiovisiva, che, come vedremo, rappresenterà il fulcro drammaturgico dell'intera opera. Non si tratta tuttavia di una costruzione meramente formalistica, quanto piuttosto di una struttura rappresentativa che trova nel ritmo l'elemento drammaturgico principe attraverso cui far prendere forma al tema dell'*incipit* del film, ovvero al compiersi di un Destino: la morte apparentemente incidentale di Patrice e Anna, marito e figlia di Julie.

La forza attrattiva del ritmo creato dai giochi di fari, luci, rumori immette dunque lo spettatore in quella sorta di fluire scorrevole e piano dell'auto, spezzato, però, d'un tratto, dalla sua sosta sul ciglio della strada; si genera, così, improvvisamente, una pausa dominata da una quiete che si carica di un misterioso senso di presagio.

Sull'auto ferma, sull'uomo in piedi accanto a essa, sulla bambina intravista prima al di là del lunotto e ora in corsa verso i cespugli, domina infatti un'atmosfera crepuscolare immobile, pervasa da una fitta nebbia che, mentre sfuma forme e contorni, sembra ovattare anche i suoni. Un ottundimento acustico, questo, che un virtuoso della fotografia come Sławomir Idziak¹ veicola plasticamente, sovrapponendo all'obiettivo della macchina da presa filtri diversi che generano una sorta di blu saturo soffocante. Così, l'effetto avvolgente che sembra semplice e naturale attributo della nebbia azzurrognola, accresce in realtà ulteriormente il senso di oppressione e di disagio dello spettatore poiché, come dice Goethe a proposito della pervasività cromatica, «se intorno a noi vediamo un colore unico, che dà luogo nel nostro occhio alla percezione relativa alla sua proprietà, e che con la sua presenza ci obbliga a trattenerci insieme a esso in uno stato sempre identico, ci troviamo in una situazione forzata in cui non permaniamo volentieri»². Ma questo stato, questa stessa situazione, appunto, Kieślowski rafforza ancora con l'immagine successiva: dell'auto, ancora ferma ai margini della strada, vediamo ora, in dettaglio, una parte dell'apparato meccanico da cui cadono a una a una, lentamente, alcune gocce d'olio; un'immagine, questa, dalla dominante scura che forma una sorta di cornice attraverso la quale scorgiamo, sullo sfondo e quasi del tutto sfocata, la sagoma della bambina che ritorna sull'auto. La relazione che si crea tra l'avaria del motore e la bambina, è tale che l'immagine, unitariamente percepita, apre subito, allo spettatore, una dimensione di attesa, un'aspettativa ammantata di un'ombra carica di tragica necessità.

Una simile messa in inquadratura, nel richiamare l'immagine di apertura del film nella quale, attraverso un identico e insolito taglio e ancora in semioscurità, veniva mostrata la stessa parte meccanica dell'auto, non può non apparire un'insistenza voluta, insinuante e che ora fa sembrare il gocciolio dell'olio, con la sua cadenza lenta, lentissima, simile al rintocco delle campane a morto.

E proprio su questa stessa cadenza, su questo medesimo ritmo, si innesta, in un raccordo sonoro sorprendente, il battito di una pallina di legno che un autostoppista annoiato cerca, con un movimento deciso della mano, di far stare in equilibrio sull'estremità di un bastoncino. In piedi, ai margini di una strada che attraversa i campi, egli ode sempre più distintamente il rombo di un motore, si volta, vede i fari dell'auto affiorare attraverso la bruma azzurrognola, ode il clacson lacerare il silenzio circostante. L'auto lo oltrepassa a grande velocità. Deluso, continua il suo gioco; quando, improvvisamente, sorride: con un ultimo rintocco secco, la pallina rimane finalmente in equilibrio sul bastoncino. Ma quasi contemporaneamente si volta serio: a quel rintocco secco, dopo una frenata stridente, ne fa eco, in lontananza, un altro e un altro ancora. Sul terzo, vediamo l'auto urtare con violenza contro un imponente albero. L'effetto di questa corrispondenza è un'estrema dilatazione del tempo, un suo ampliamento a dismisura, un suo sconfinamento inarrestabile, infinito. È la pausa finale, la morte.

D'un tratto, la nebbia densa si dissolve, lasciando il posto a una nitidezza insopportabile, a un contrasto a tinte violente, crudeli, che fa apparire ogni cosa senza peso né consistenza. Dal cofano aperto dell'auto esce un fumo denso che una brezza tenue porta lontano insieme ad

alcuni fogli volati da un finestrino, un pallone variopinto cade dalla portiera posteriore, rimbalza alcune volte lieve, rotola leggero fino a fermarsi. Il ragazzo, ansimando, corre verso l'auto lontana, fino a perdersi in un campo totale dominato nuovamente dal blu nebbioso che a poco a poco si confonde col nero di una lenta dissolvenza.

L'atmosfera finale non lascia spazio ad altro se non a un tragico senso di vacuità. La strada intrapresa dall'auto si è fatta via via più stretta, angusta, chiusa; si è infittita di segni premonitori, indizi sempre più eloquenti, reiterati attraverso rimandi, echi e richiami successivi. Via via l'apprensione dello spettatore si è trasformata in oscura aspettativa, approdando infine a una mesta rassegnazione. Egli ha acquisito a poco a poco la consapevolezza di assistere a un evento non incidentale, ma assolutamente inevitabile, necessario, ossia al compiersi di un Destino. E ciò in virtù di una forza espressiva che, sfiorando l'apoditticità, lo ha obbligato a inoltrarsi in una dimensione in cui misteriose corrispondenze e impressionanti, anzi aberranti coincidenze tra battiti diversi, pulsazioni di vita e di morte, non solo sono risultate possibili, accettabili, ma forse anche naturali e perciò necessarie.

Si è dischiusa così, dinanzi allo spettatore, una dimensione «metafisica», per usare un'espressione cara a Kieślowski. È termine, questo, che si presta ai fraintendimenti e che perciò merita di essere chiarito. Esso, infatti, non va inteso nell'accezione filosofica, ma restituito al significato originario che gli attribuì Aristotele: dal greco «metà tà physikà», «dopo, oltre, le cose fisiche, naturali»; in altre parole, la «metafisica» non è ciò che va oltre la fisica, ciò che è irreali, ma è ciò che oltrepassa i limiti della conoscenza e della comprensione attuale del-

la fisica, della natura, del reale. Kieślowski era solito utilizzare l'aggettivo «metafisico» come sinonimo di «metarazionale»³, attribuendolo a quei fenomeni che si oppongono alla conoscenza razionale, alla comprensione raziocinante, ma che fanno parte, tuttavia, dell'esperienza quasi quotidiana. Così la «metafisica», detta già da Aristotele «teologia», è assimilabile a una manifestazione diretta, sensibile, radicale della trascendenza, a una sua epifania.

L'esistenza si rivela così fitta di segni all'apparenza incomprensibili, perfino insignificanti, gratuiti, casuali che verranno tuttavia riconosciuti *a posteriori* come le tracce di un senso «altro» o di un «oltre» di cui appare investito tanto il reale, la realtà circostante (ossia la dimensione spaziale dell'esistenza stessa), quanto gli eventi e il loro svolgersi, il loro concatenarsi (ossia la dimensione temporale della vita).

Nell'*incipit* tutto ciò emerge già, per così dire, in controluce. L'intero apparato drammaturgico, infatti, vi opera per creare una messa in forma che lasci indovinare senza manifestare, che permetta di intuire senza svelare. Di conseguenza, i mezzi espressivi seguono una strategia dalla concertazione complessa e sono disciplinati in una partitura rigorosa, in un'orchestrazione precisa.

Sulla scia della metafora musicale, questo primo frammento di film potrebbe essere assimilato, in qualche modo, ai preludi musicali. Non solo per la configurazione musicale della struttura fondante in cui tanta parte hanno il ritmo (visivo e uditivo), la pausa, la ripresa, il crescendo; ma anche perché appare in se stesso concluso e senza soluzioni di continuità con l'unità successiva.

Come i preludi musicali, esso sembra anzi assumere

un valore e un'importanza indipendenti e intrinseci. Al di là di ogni più rassicurante tradizione cinematografica, infatti, l'*incipit* di *Film Blu* non s'incarica di esplicitare il più rapidamente possibile una situazione sconosciuta allo spettatore, di identificare chiaramente i personaggi – che qui, al contrario, sono pure presenze senza precisa identità, perfino senza volto, se ci riferiamo a Patrice e Julie –, di significare il loro statuto anteriore e i loro rapporti reciproci. Semmai, al pari dei preludi musicali che dell'intera opera impongono la tonalità principale e ne anticipano i motivi dominanti, qui vengono poste le basi dell'intero apparato espressivo e drammaturgico del film. Appaiono, infatti, *in nuce* alcuni di quegli elementi che rappresenteranno altrettante costanti formali del film: la musicalità, l'uso del vetro come mezzo di separazione o di riflessione della realtà e, infine, i filtri colorati unicamente blu o gialli, che domineranno, tranne rarissimi casi, ogni scena. Sin da questo primo frammento vengono infatti introdotte le due principali linee cromatiche del film: il blu dell'atmosfera crepuscolare, della nebbia, dell'auto, della carta che sventola al di fuori del finestrino, di alcune parti dello *skateboard* dell'autostoppista e della sua borsa; e il giallo delle luci del tunnel, dei fari delle auto e ancora dello *skateboard*. Il resto appare quasi del tutto privo di un cromatismo proprio e forma una sorta di insieme indistinto e incolore.

La predilezione cromatica insistita esclusivamente sul giallo e sul blu, impone al film una peculiare e forte identità stilistica⁴; dunque segue precise regole espressive che soggiacciono a un disegno, a un metodo sul quale si fonda la struttura compositiva dell'intera opera. Queste due linee cromatiche, infatti, tanto quanto il ritmo e l'insieme

degli altri mezzi espressivi che nel loro complesso si accordano in una sorta di polifonia, svolgono compiti di carattere drammaturgico, dal momento che intrecciano e intrecceranno il loro svolgimento (il loro «movimento cromatico-espressivo», per usare un'espressione di Ejzenštejn) con quello dei due temi fondamentali del film.

L'accordo, la correlazione dei temi e dei loro motivi interni con le due linee cromatiche, non si baserà, però, su presunte corrispondenze fisse e invariabili, né su un catalogo simbolico universale o su una sorta di traduttore di significati con la pretesa dell'assolutezza. Infatti, le leggi che regolano la significazione cromatica, ossia «le regole della grammatica dei colori sono arbitrarie al pari per esempio di quelle del linguaggio della matematica o della teoria musicale dell'armonia, le quali distribuiscono colori, numeri, toni, rispettivamente entro differenti raggruppamenti, vietando o permettendo certe mescolanze, certe operazioni, certe associazioni, ma senza pretendere di stabilire il fondamento della propria giustificazione in una struttura fisica, psichica o fisiologica»⁵.

Almeno da Goethe in poi sappiamo che i colori, pur avendo acquisito nel tempo una forte valenza simbolica – soggetta a influenze di tipo sociale, storico, culturale, religioso ecc. –, non sono riconducibili a significati fissi, a rigidi canoni, essendo varia e persino contraddittoria la scala semantica alla quale si possono riferire. «Il colore – afferma Goethe – occupa un posto assai elevato nella serie di manifestazioni naturali originarie. [...] Non ci stupiremo quindi di apprendere che esso esercita un'azione, in particolare sul senso della vista a cui esso in maniera evidente appartiene e, per suo tramite, sull'animo nelle sue più generali manifestazioni elementari, senza riferi-

mento alla sua costituzione o alla forma del materiale sulla cui superficie lo vediamo. [...] L'esperienza ci insegna che ogni singolo colore dona un particolare stato d'animo»⁶ e che – aggiunge Kandinskij – tale azione si sviluppa in virtù di alcune associazioni più o meno dirette tra il dato fisico, percettivo, sensibile e quello emotivo immediatamente corrispondente⁷. In questo modo, si può dire che esistano, in un certo senso, degli *a priori*, ossia quasi degli universali nelle risposte emotive generate dai colori; ma che tali risposte servano solo come punto di partenza, come base efficace per un loro utilizzo nell'ambito dell'espressione artistica. Ejzenštejn ricorda infatti che «nell'arte non è la correlazione assoluta a decidere, bensì quelle correlazioni arbitrarie comprese nel sistema d'immagini dettato da una particolare opera d'arte. Pertanto il problema non è – né mai sarà – risolto da un catalogo fisso di colori-simboli, ma l'intelligibilità e la funzione emotiva del colore nasceranno dall'ordine naturale seguito nello stabilire la raffigurazione coloristica dell'opera coincidente con il processo formativo del movimento vitale dell'opera stessa»⁸ e, sorgeranno anche dalle «scelte individuali compiute dal regista in base al suo sentimento del colore»⁹. In Kiesłowski, il sentimento del colore prevale come manifestazione ed espressione propria di quegli *a priori* che legano strettamente percezione ed emozione in un tutt'uno, secondo un utilizzo che Goethe definirebbe non «simbolico» (poiché «un impiego di questo genere» lo avremmo «quando ci si servisse del colore secondo la sua azione e il vero nesso esprimesse subito il significato – se per esempio si costituisse il porpora a simbolo della maestà») ¹⁰ e nemmeno «allegorico» (dal momento che «esso contiene una quota

maggiore di casualità e arbitrarietà, direi perfino qualcosa di convenzionale in quanto, prima di realizzarne il significato, è necessario che ci venga offerto il senso del segno, come nel caso del verde attribuito alla speranza»¹¹; ma, in senso proprio, «mistico». «Che il colore permetta un'interpretazione mistica – spiega Goethe – lo si può facilmente presumere. Poiché infatti lo schema nel quale è possibile rappresentare la molteplicità dei colori ci rinvia a rapporti originari, appartenenti all'intuizione umana non meno che alla natura, non vi è alcun dubbio che delle loro caratteristiche ci si possa servire in certo modo come di un linguaggio, allo scopo di esprimere appunto quei rapporti primigeni che cadono sotto i sensi con altrettanta forza e varietà.»¹²

Il linguaggio cromatico compiuto e usato nel film assumerà forma e identità proprie però solo nel corso dell'opera, quando emergeranno con forza i legami del giallo e del blu con i temi ad essi associati. Nel prelude, Kieślowski si limita piuttosto a svolgere, tanto per il colore, quanto per gli altri mezzi dell'apparato espressivo, «“un lavoro educativo” che – ha scritto Ejzenštejn – consiste nell'adeguamento dello spettatore al sistema espressivo»; un lavoro che, come è noto, «deve necessariamente essere svolto nel corso della parte introduttiva»¹³.

¹ Direttore della fotografia di questo e di altri film di Kieślowski, come *Decalogo 5* e *La doppia vita di Veronica*.

² J.W. von Goethe, *La teoria dei colori. Lineamenti di una teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 1979, p. 12. Questa ipotesi è confermata anche da Schopenhauer e costituisce uno dei punti in co-

mune della sua teoria con quella di Goethe. Cfr. A. Schopenhauer, *La vista e i colori*, SE, Milano 1998, p. 70.

³ «In *Spokój* ci sono dei cavalli che vagano... sono anch'essi metafisica, sono un segnale metafisico che giunge da chissà dove, un segnale metarazionale.» K. Kieślowski, *Perché siamo qui?*, in M. Furdal, R. Turigliatto (a cura di), *Kieślowski*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1989, p. 33 (volume pubblicato in occasione della personale del regista tenutasi al Museo Nazionale del Cinema dal 18 al 29 ottobre 1989).

⁴ Per quanto riguarda gli effetti di intensificazione drammatica offerti dal colore già a partire dal pre-cinema si veda G.P. Brunetta, C.A. Zotti Minici, *Il colore dal pre-cinema al cinema*, in M. Dall'Asta, G. Pescatore, L. Quaresima (a cura di), *Il colore nel cinema muto*, Università degli Studi di Udine, 1995.

⁵ A. Gargani, introduzione a L. Wittgenstein, *Osservazioni sui colori*, Einaudi, Torino 1977, p. XVII. A questo proposito si veda anche W. Benjamin, *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, a cura di G. Schiavoni, Emme, Milano 1981, pp. 57-58. Ancora sul colore in arte vedi: R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1971; «Il Verri», n. 22-23, giugno 1982 (numero monografico); P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, 2 voll., SE, Milano 1976; C. Malevič, *La lumière et la couleur*, Lausanne 1961; R. Steiner, *L'essenza dei colori*, Bompiani, Milano 1977.

⁶ Goethe, *La teoria cit.*, pp. 185-186.

⁷ «Ad esempio il rosso, essendo il colore della fiamma, potrebbe provocare un'emozione mentale simile alla fiamma. Il rosso fiamma ha un effetto eccitante che può persino provocare sofferenza, forse perché assomiglia al sangue. In questo caso si risveglia il ricordo di un elemento fisico che indubbiamente fa soffrire.» V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989, pp. 43-44.

⁸ S.M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964, p. 319.

⁹ S.M. Ejzenštejn, *Il colore* (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia 1982, p. 123.

¹⁰ Goethe, *La teoria* cit., p. 210.

¹¹ *Ivi.*

¹² *Ivi.* «Il matematico apprezza il valore e l'uso del triangolo – continua Goethe – e il triangolo è tenuto in grande onore presso i mistici. Nel triangolo si possono schematizzare parecchie cose, e fra queste vi sono anche le manifestazioni del colore, e in modo tale che per raddoppiamento e incrociamiento si ottiene l'antico, misterioso esagono. Non appena si sia colta nella giusta maniera la divergenza tra *giallo* e *azzurro* [corsivo nostro, *N.d.A.*] e soprattutto si sia seguito con attenzione sufficiente il processo di intensificazione nel rosso, in virtù del quale ogni contrapposto tende verso l'altro ed entrambe queste essenze si riuniscono in una terza, sorgerà senza dubbio la segreta intuizione che a queste due essenze divise e contrapposte si possa attribuire un senso superiore, vedendo nascere in basso il verde e in alto il rosso, difficilmente ci si tratterrà dal pensare nel primo caso al parto terreno, nel secondo al parto celeste degli *elohim*. È tuttavia meglio, qui in chiusura, non esporsi al sospetto di andar fantasticando, tanto più che, se la nostra teoria dei colori incontrerà un qualche favore, non mancheranno certo, com'è nello spirito della nostra epoca, applicazioni e interpretazioni allegoriche, simboliche e mistiche.»

¹³ Ejzenštejn, *Il colore* cit., p. 125.

Il suono interroga il colore

Il rumore del soffio del vento che, nella scena dell'incidente, aveva spazzato via dall'auto il fumo, i fogli, il pallone, insieme a ogni altra traccia dell'esistenza, si confonde ora, in dissolvenza incrociata, con quello di un respiro lento e profondo, al ritmo del quale vediamo ondeggiare, in primissimo piano, una piccola piuma. In lontananza, il rumore di una porta che si chiude, poi quello di alcuni passi via via più vicini; infine, appena distinguibile, l'immagine di un uomo in camice bianco che, dopo aver indugiato per un istante, a poco a poco si avvicina, fino a posare con pacatezza una mano accanto alla piuma.

«È in grado di parlare?» domanda.

A queste parole, l'intero schermo è occupato dall'immagine di un occhio nel cui iride scuro si riflette il medico. «Durante... lei era cosciente?» chiede ancora la voce maschile fuori campo: l'occhio si muove verso l'alto e la palpebra si chiude leggermente. «Ho un compito ingrato, lo sa?» continua il medico, mentre l'occhio ripete il medesimo movimento. «Suo marito ha perso la vita nel-

l'incidente.» L'occhio è ora immobile, la palpebra completamente aperta, poi, improvvisamente, ripete ancora quel movimento verso l'alto, verso un «altrove» a cui, nell'immagine successiva, Julie, con la testa sul cuscino e il volto emaciato, sembra guardare, mentre ascolta ancora le parole con cui il medico le comunica anche la morte della figlia.

Questo, il risveglio di Julie e, questo, anche il nostro primo impatto con lei: intenso, forte, carico di *pathos*, secondo una strategia di coinvolgimento emotivo dello spettatore determinata, prepotente, perfino inconsueta, anzi, interdetta, non foss'altro che per la scelta drammaturgica operata da Kieślowski: quell'enorme occhio che vibra, che si muove e che riflette la realtà circostante, come macchia confusa, minuscola, lontana¹. Una prospettiva interdetta, abbiamo detto, non perché, adottandola, Kieślowski abbandoni improvvisamente l'asettica oggettività del preludio. E neppure perché sovverta un modello ingenuo di verosimiglianza percettiva, per realizzare un semplice effetto speciale, un saggio di abile tecnicismo fine a se stesso². Semmai perché ci permette di comprendere e di condividere immediatamente lo *choc* di Julie attraverso il passaggio brusco, repentino dalla quiete profonda della sua incoscienza, dalla confusione caotica delle sue prime percezioni, alla presa d'atto della tragedia, con una vividezza inusitata, forse anche insolente, crudele. Una vividezza che né la soggettiva né il semplice primo piano avrebbero saputo restituire.

Certo, è nella cadenza di una soggettiva, quella iniziale – la piuma, il respiro, l'immagine sfocata del medico –, che proviamo tutto l'offuscamento dei sensi di Julie, dovuto al suo lento riaversi. Ma, improvvisamente, il

punto di vista viene ribaltato e, di quella soggettiva, rimane solo l'indeterminatezza della sagoma in camice bianco: un'eredità, questa, ovvero una sorta di sedimento dell'immagine precedente, che mantiene viva in noi l'impressione di sostituire il nostro sguardo a quello di Julie e di vedere la realtà con il suo occhio. E, appunto, semplice *impressione* rimane, poiché, di fatto, noi possiamo vedere – e vediamo – il medico e la realtà con quello sguardo, quell'occhio; non dunque *per suo tramite*, non *attraverso*, piuttosto, in senso proprio, *dentro* quello sguardo e quell'occhio, osserviamo, di riflesso, la realtà o, meglio, un riflesso della realtà. Ciò che Julie ha dinanzi a sé, infatti, viene allontanato dal riflesso, rimpicciolito, deformato, ossia in qualche modo sottoposto a nuova definizione, rielaborato, reinterpretato. E, a quell'interpretazione – come in ogni «immagine nell'immagine»³, in cui i significati si stratificano –, se ne aggiunge un'altra: quella data dai movimenti dell'occhio di Julie in risposta alle parole del medico. Ingigantite, quelle micro-reazioni incontrollabili e incontrollate assumono una forza espressiva prorompente e diretta, che non lascia spazio al pensiero; raggiungono un'immediatezza tale da superare la cortina delle congetture dell'intelletto e l'intelletto stesso.

Si apre, così, da tale angolazione, una prospettiva su Julie che verrà mantenuta durante l'intero corso del film e che, mentre si impone come cifra stilistica inconfondibile, diventa anche forma drammaturgica assolutamente originale, poiché sancisce un rapporto dialettico tra lo spettatore e il personaggio. Lo spettatore, perciò, viene fatto avvicinare alla protagonista, il suo sguardo viene mosso verso quello di lei, ma non per farvelo coincidere totalmente, semmai per compenetrarlo. Una distinzione

fondamentale, questa, quasi una reminiscenza dell'esperienza documentaristica di Kieślowski, che traccia una linea di demarcazione netta tra spettatore e personaggio, tra noi e Julie, tra il nostro sguardo e il suo; i quali, a volte, s'incontreranno, ma, più spesso, saranno divisi da ogni genere di barriere, filtri, vetri ecc. Cosicché, nel film, allo sguardo, all'atto del «guardare», viene assegnata quasi sempre la valenza dello «scrutare», fors'anche dello «spiare» in qualche modo furtivo, come se continuamente ci si dovesse ricordare che – come spesso ha affermato Kieślowski – «l'intimità è qualcosa che ciascuno vuole occultare e perciò la macchina da presa è sfrontata, usurpatrice, villana a volere entrarvi»¹. E quanto più profonda e dolorosa è la verità che la macchina da presa vuole mostrare, tanto più Julie sembra volersi sottrarre al suo sguardo, cioè al nostro, che avverte su di sé; e vorrebbe sottrarsi anche a quello del mondo, dal momento che il mondo, lo stare al mondo, ha ormai perso, per lei, senso e significato. Qualcosa, nella sua interiorità, è andato in pezzi, come il vetro che, con gran fragore, essa frantuma nell'immagine-*choc* con cui si apre la scena successiva.

Ha deciso di uccidersi.

E, con la lucidità della disperazione, sta mettendo in atto il suo progetto. L'infermiera, distratta dalla rottura di quel vetro, accorre in corridoio e lascia l'ambulatorio incustodito; Julie vi si introduce per prendere un flacone di pastiglie riposto in un armadietto. Noi spettatori la osserviamo attraverso la grande parete vetrata dell'ambulatorio che ci protegge da un'identificazione troppo intensa.

Ora la vediamo aprire il flacone di pastiglie con le mani tremanti e reclinare la testa all'indietro per vuotarlo completamente in bocca. Rimane così ferma in quella po-

sizione, con gli occhi chiusi e il respiro spezzato, per un tempo che appare interminabile. Finché, improvvisamente, chinando in avanti il capo, apre la bocca e raccoglie le pastiglie nel palmo della mano. Mentre risollewa la testa, sente su di sé uno sguardo che la osserva al di là della vetrata e verso il quale rivolge ora il suo, immobile. È quello dell'infermiera alla quale chiede perdono per aver rotto il vetro e alla quale tende la mano colma di pastiglie, dicendo: «Non posso, non ne sono capace».

Con queste parole esplode e svanisce nello stesso tempo la nostra tensione emotiva, giunta ormai all'apice di un lungo crescendo. È curioso che sia proprio la parola il mezzo deputato alla conclusione di un *climax*, la cui potenza è stata costruita esclusivamente attraverso la recitazione muta. La sola messa in scena del corpo e del volto operata da Juliette Binoche, infatti, con le sue scosse improvvise, i suoi gesti secchi, rapidi, il suo respiro affannato, soffocato, rotto, a tratti esasperato, ha saputo rendere palpabile il tremore, il sussulto interiore del personaggio. Il corpo e il volto nel cinema di Kieślowski sono l'involucro sottile e trasparente che non custodisce né cela od occulta, ma manifesta in ogni istante l'interiorità del personaggio. Il magma, il tumulto di contraddizioni che si agita nell'intimo di Julie si iscrive, in particolare, nello sfociare della rigidità secca e frenetica dei muscoli facciali, del gesto, in una sospensione prolungata e portata all'estremo di qualsiasi movimento, preludio allo scioglimento della tensione emotiva dello spettatore.

La sospensione è una delle costanti drammaturgiche che caratterizza la recitazione degli attori di Kieślowski. Alla sospensione è affidata gran parte della resa drammatica di questo film e, in particolare, di questa scena.

Qui, infatti, l'immobilità dell'attrice, protratta e dilatata fino all'inverosimile, non è solo strumento della *suspence*, ma anche e soprattutto efficace detonatore dell'empatia fra spettatore e personaggio. Tanto per il personaggio quanto per lo spettatore quell'immobilità è pausa del pensiero e del sentimento; paralisi dell'emozione e dell'intelletto; resa incondizionata sia dinanzi alla vita sia dinanzi alla morte.

Proprio questa scelta drammaturgica trasferisce allo spettatore, alla stregua di una scarica prorompente, l'abberrazione dello stato di Julie. Comprendiamo in questo modo come la forza vitale e quella suicida agiscano in lei con eguale intensità e potenza, annullandosi vicendevolmente e come una simile lotta tra contraddizioni tanto inconciliabili si trasformi infine in una trappola: Julie, infatti, appare come un animale che si accorge d'essere in trappola appunto, di non avere vie d'uscita, e decide di restare immobile. Così accade che quell'immobilità corporea poc'anzi rilevata, lungi dall'essere una semplice strategia recitativa, si rivela una vera e propria scelta drammaturgica in grado di portare in sé il seme di uno dei temi fondamentali della prima parte del film.

L'immobilità si rappresenta, infatti, da questo momento in avanti, come la prima, provvisoria soluzione o istintiva, primitiva reazione di Julie alla condizione paradossale in cui si trova e, come tale, in prima istanza si traduce nell'inerzia assoluta, ovvero nel sonno.

Il sonno, come via d'uscita dalla vita e dalla morte, domina per intero questo segmento drammaturgico, scandendone i tempi e gli eventi, dall'apertura – il lento e traumatico risveglio di Julie – al finale. L'inizio di ogni scena è affidata all'immagine di Julie che dorme e che, a

poco a poco o di soprassalto, si sveglia suo malgrado. Si genera, in questo modo, una sorta di struttura ciclica che, come vedremo, sarà figura ripetuta durante la prima metà del film.

Non a caso, la scena successiva si apre con l'immagine di Julie che, nel letto d'ospedale, dorme. Il suo risveglio ci viene mostrato in maniera del tutto analoga a quello iniziale, che coincideva con la sua lenta presa di coscienza. Dapprima un rumore indistinto, poi l'immagine sfocata di un uomo. È Olivier – che scopriremo essere stato assistente di Patrice, marito di Julie. Le ha portato un microtelevisore attraverso cui poter assistere ai funerali. Julie, ancora nel dormiveglia, lo osserva con uno sguardo assente e, alla domanda che con delicatezza egli le rivolge mentre se ne va – «C'è qualche cosa che posso fare per lei?» – lei richiude gli occhi.

La dissolvenza incrociata, che apre la scena seguente, ce la mostra nuovamente addormentata. Uno stacco netto, e la vediamo guardare la trasmissione televisiva della cerimonia funebre in cui si celebra – come viene detto – «la memoria di un compositore riconosciuto universalmente come uno dei più grandi» e del quale si attende «la musica per la grande festa dell'Europa unita». È per onorare Patrice, appunto, che si accompagnano le sue esequie e quelle della figlia con la solenne musica da lui composta e suonata da una banda di ottoni. E, su quella musica, la macchina da presa, alla quale qui Kieślowski affida per intero la forza espressiva della scena, affonda, come un bisturi, nel dolore più profondo di Julie e, per sondarne la vastità, ne raccoglie i segni iscritti sul volto, che spia impietosamente. Con un primissimo piano, ci mostra i suoi occhi gonfi, fissi sullo schermo televisivo.

Poi, scende, s'insinua dove la sofferenza si fa più evidente: la bocca e il mento che tremano, le narici che inspirano profondamente per soffocare il pianto, le labbra serrate con forza. Infine, la macchina da presa risale sull'occhio di Julie, che adesso, inaspettatamente, ci guarda, ci fissa a lungo, oltre i limiti delle convenzioni di durata di qualsiasi sguardo in macchina, mentre domina su tutto una luce gialla.

L'inquietudine che questo sguardo provoca in noi è forte, non solo perché ci sorprende nell'atto dello spiare e non solo perché a sorprenderci è proprio colei che spiame; ma soprattutto perché, rendendo inaspettatamente ancora più palpabile la presenza della macchina da presa, rischia di fendere irrimediabilmente la membrana del verosimile che, come un guscio impenetrabile, avvolge – o dovrebbe avvolgere – Julie nel suo mondo. E, tuttavia, una simile fenditura appare scongiurata e la nostra complicità con Julie sembra nonostante tutto fatta salva, anzi, paradossalmente potenziata sia dalla sfumatura d'invocazione che cogliamo nell'espressione del suo occhio sia soprattutto dalla consapevolezza manifestata con cui essa sembra utilizzare la macchina da presa per rivolgersi a noi. È questo il momento in cui il rapporto con il personaggio si fa a tutti gli effetti dialettico ed è anche questo, paradossalmente, il momento in cui il mezzo tecnico scompare in quanto tale, assumendo veramente il ruolo di strumento espressivo, strumento dell'espressione non tanto dell'attore, quanto del personaggio stesso; mezzo della sua azione.

Ci troviamo dinanzi a un momento fondamentale del film, poiché prepara e in qualche modo anticipa la cruciale svolta drammaturgica della scena successiva in cui,

come vedremo, il mezzo tecnico in senso lato diviene a tutti gli effetti strumento d'azione, ossia elemento attraverso cui si esplica l'azione della protagonista. Tutto ciò si manifesta nell'ostentato antinaturalismo con cui sono orchestrati i mezzi tecnici appunto o mezzi espressivi.

Appare il blu di una vetrata che divide i balconi dell'ospedale. E, su uno di quei balconi, sorprendiamo Julie addormentata, questa volta su una sedia. Si ode il rumore di alcuni passi veloci attraversare il corridoio alle sue spalle e farsi via via più lontani; poi, tutt'intorno, il silenzio, che prepara l'imminente esplosione. Improvvisamente, infatti, un raggio di luce blu colora il volto di Julie, si espande, fino a inondarla completamente mentre prorompe, a gran volume, la musica del funerale. Quella stessa melodia funebre trasmessa dalla televisione poco prima, ora, con la sua irruzione assordante, anzi violenta, rompe definitivamente il sonno di Julie che si sveglia di soprassalto e, disorientata, sembra cercare fuori di sé la fonte del proprio sussulto.

Da dove giunge la musica? È sogno o realtà, è fuori o dentro Julie? Se, poco prima, Kieślowski aveva voluto confondere la soglia tra mondo reale dello spettatore e mondo fittizio del film attraverso lo sguardo in macchina della sua protagonista; ora qui egli sembra utilizzare la musica per ricreare la medesima indeterminatezza traslata adesso sul limite che separa il mondo esteriore da quello interiore di Julie. È proprio così, ovvero attraverso la musica, che Kieślowski, ponendoci in bilico sul confine impalpabile tra questi due mondi, ci apre un punto d'osservazione su Julie, che si affiancherà a quello offerto alla macchina da presa. Tuttavia, anche il colore, associato alla musica nell'istituire uno di quei legami così fon-

damentali nell'opera tra cromatismi e suoni – in questo caso, la melodia del funerale e il blu –, ci dischiude un altro spiraglio sul mondo interiore di Julie. Non è certo un caso, infatti, che in un momento in cui ancora immenso è lo strazio interiore di Julie, intervengano la musica che aveva accompagnato il saluto estremo alla figlia e al marito e la luce blu. Quelle note meste, che durante il funerale sembravano trascinare nella loro lentezza, con infinito sfinimento, le sofferenze di Julie insieme a quelle dei suoi cari, sino ad amplificarle in una serie di piccole ma significative pause in cui si spegneva l'eco degli ottoni che le suonavano; quelle stesse note, dicevamo, pur esposte nella medesima tonalità di la minore, ora diventano però esplosive, potenti, brevi e decise, attraverso il suono vibrante e tuttavia secco degli archi che, di contro, non lasciano eco⁵.

Il mutamento di strumentazione è significativo, dal momento che segue precisamente gli stati interiori di Julie. Infatti, se durante la cerimonia funebre era il sentimento del dolore più vasto e profondo di Julie a emergere in modo vivo e intenso, qui, invece, prevale l'avvertimento di una svolta. La diversa significazione che assume la medesima melodia ci viene confermata non solo dai mutamenti della strumentazione, ma anche dalle differenti tonalità cromatiche a cui essa viene associata nell'una e nell'altra scena. Mentre prima essa veniva coniugata al giallo, ora si unisce al blu e, anche questo, ovviamente, non è frutto di mera casualità. Goethe, come Kandinskij e molti altri, infatti, pone il giallo al vertice dei colori positivi, perché più chiaro e più prossimo alla luce fra tutti, e quindi in grado di esprimere meglio di altri il calore, l'azione, la forza, la vitalità, la vicinanza⁶. Potrà

sembrare fuorviante e persino errato l'utilizzo del giallo durante la scena dei funerali, ma, al contrario, esso è il colore che meglio manifesta l'impulsività, l'istintività degli accesi sentimenti di Julie che, non soffocati, emergono spontaneamente, seguendo l'ordine naturale e vitale e la avvicinano ai suoi cari.

Il blu, invece, posto al vertice dei colori negativi, in quanto maggiormente prossimo all'ombra e associato quindi al freddo, alla privazione o inazione, alla passività o debolezza e alla lontananza, è il colore che meglio rappresenta la svolta, la risoluzione interiore maturata da Julie nel momento del suo risveglio. Una risoluzione, quest'ultima, che infatti muove Julie verso l'annientamento di quei terribili ma comunque vitali e attivi sentimenti ridestati in lei dalla musica che l'ha strappata definitivamente al sonno, ossia alla sua prima soluzione, al suo primo palliativo. Julie si avvia, quindi, da questo istante, a un secondo tentativo di anestesia del dolore e di qualsiasi altro sentimento indice di vita; si avvia cioè a un'altra e più devastante illusione che è quella dell'inazione, della passività, la quale, diversamente dalla prima, si radicherà in lei profondamente, sopravvivendo quasi per l'intero corso del film. Da questo momento in avanti, infatti, ogni impulso di vita, di musica, verrà contrastato dalla volontà di autoannientamento e di silenzio, espressa con la scelta del blu.

Così prende forma il tema principale del film, ossia quello della lotta tra la vita e la morte; tema che si rappresenta attraverso lo scontro tra i sentimenti e gli impulsi inconciliabili di Julie a cui vengono associati, oltre ai due colori posti ai poli opposti della scala cromatica, anche due insiemi di strumenti musicali dal timbro

profondamente lontano. Infatti, mentre alla luminosità gialla dei funerali venivano associati gli ottoni, al raggio di luce blu che inonda il risveglio di Julie vengono associati gli archi. In questo modo, inizia a configurarsi chiaramente quel linguaggio audiovisivo appena abbozzato nel preludio. Di nuovo ci troviamo dinanzi ad associazioni che rivelano un lavoro di non poco valore e impegno e che si basa su un ampissimo panorama di studi sull'armonia cromatico-sonora. «Che effettivamente – ricorda Goethe – tra suono e colore abbia luogo un certo rapporto lo si è avvertito da tempi assai remoti, come provano le frequenti comparazioni compiute ora di passaggio, ora in modo sufficientemente articolato.»⁷ Tuttavia, ha precisato Ejzenštejn, «il colore si lega non tanto con la melodia, quanto con il colorito dell'orchestra»⁸. In particolare, secondo Kandinskij, a ogni strumento musicale corrisponde una precisa tonalità cromatica: il giallo «da un punto di vista musicale ricorda il suono delle fanfare con la tuba»; mentre il blu «assomiglia a un violoncello o, quando diventa molto scuro, al suono meraviglioso del contrabbasso»⁹. E così, sulla scia di queste armonie, Kieślowski unisce, come abbiamo visto, al giallo gli ottoni e al blu gli archi. Si configura così a tutti gli effetti un'orditura che utilizza, per dirla ancora con Ejzenštejn, l'«elemento del colore come elemento drammaturgico, soprattutto da un punto di vista musicale. Musicale non solo nel senso dell'intimo legame che l'elemento del colore deve stabilire con l'elemento della musica, ma anche nel senso della sua profonda identità con i principi del dramma musicale inteso come variante strutturale dell'opera drammaturgica. Affine al dramma musicale in ciò e per ciò: che qui l'attivo flusso delle immagini-colore

deve slanciarsi attraverso l'ordinamento e le peripezie dell'andamento drammatico delle situazioni con la stessa ricchezza di risonanze con cui il flusso sonoro dell'orchestra penetra e costruisce l'andamento e il movimento emozionale del soggetto!»¹⁰.

All'aspetto *armonico* tra temi, interiorità del personaggio, musica e colore, che formano il nucleo drammaturgico del film e che sin qui abbiamo rilevato, se ne aggiunge tuttavia un altro ancora, di non secondaria importanza, e che nella scena del risveglio di Julie si manifesta in tutta evidenza: l'aspetto *sincronico*.

Infatti il disorientamento che prova Julie quando apre gli occhi viene messo in rappresentazione attraverso diversi movimenti tra loro sincronizzati: le rotazioni del capo di Julie corrispondono a quelle della macchina da presa che la segue e contemporaneamente le si avvicina mentre prorompono musica e colore o le si allontana arretrando mentre il blu e la musica si affievoliscono. In altre parole, l'avvicinamento della macchina da presa a Julie corrisponde all'esplosione della musica e all'intensificarsi della luce blu; al contrario, invece, l'arretramento della macchina coincide con l'affievolirsi della melodia e del blu. Diventa chiaro come i movimenti di macchina trovino un riscontro preciso sia con quelli del personaggio sia con quelli delle linee cromatico-sonore, i quali si esprimono attraverso la diversità delle variazioni tonali che investono l'intensità della melodia e quella delle sfumature di luce blu.

Una simile scena non solo rende manifesto un montaggio latente o interno a un'unica lunga inquadratura, che potrebbe a pieno titolo rientrare nella definizione di piano-sequenza, ma rende anche esplicita la complessità

di quel montaggio che coinvolge i mezzi espressivi nei loro diversi movimenti, in una partitura simile a quella di una sinfonia. Il simultaneo progredire di vari movimenti, ossia di una serie multipla di linee, ognuna delle quali combina il proprio svolgimento compositivo in accordo con quello delle altre nella tensione verso quello più generale e complessivo dell'intera scena, è ciò che Ejzenštejn definisce come «montaggio polifonico» o «montaggio verticale»¹¹.

La struttura delle scene future non sarà come qui di tipo sinfonico, ma, più spesso, concertistico; infatti, i mezzi tecnici o meglio i mezzi espressivi, di volta in volta si alterneranno, si uniranno, spiccheranno gli uni sugli altri, pulsando comunque in modo diverso, ciascuno secondo le proprie caratteristiche e peculiarità¹². Così, se la macchina da presa istituisce un rapporto distaccato tra lo spettatore e Julie (anche in questa scena, dove un altro sguardo in macchina della protagonista per un istante sembra rivelare l'invasività del mezzo tecnico), di modo che all'atto del «guardare», come abbiamo detto, corrisponda quasi sempre una sorta di «spiare»; al contrario, la musica, da questa scena in poi, offre allo spettatore un contatto diretto con l'interiorità di Julie e fa sì che all'atto dell'«ascoltare» non equivalga tanto un «origliare», quanto piuttosto un «sondare», un «sentire». Ma la musica non dà solo forma e realizzazione concreta all'evoluzione del processo interiore di Julie, essa anzi si avvia a trasformarsi in vero e proprio «strumento d'azione», in elemento, cioè che agisce insieme al personaggio, o fors'anche che fa agire il personaggio¹³. La musica, in altre parole, diventa causa e motore dell'azione, centro intorno al quale ruotano gli eventi e il loro sviluppo,

tanto quanto lo è il cosiddetto «MacGuffin» nei film di Hitchcock. Ed è ciò che non a caso la scena successiva rende assolutamente esplicito e manifesto, aprendo il vero e proprio «giallo» del film.

Tornati i colori naturali e il silenzio, la quiete viene immediatamente spezzata da una voce femminile che dice: «Buongiorno». Julie si volta di scatto. Di nuovo erompe la stessa musica del funerale, accompagnata, non più come prima, all'invasione della luce blu, ma, questa volta, all'oscuramento totale dello schermo. Si tratta di una dissolvenza su nero dal valore ellittico, che permette allo spettatore di cogliere l'arresto del tempo che il contatto con la realtà (il saluto di un'estranea) provoca nell'interiore percezione di Julie¹⁴.

Essa riemerge dalla musica, dal blu, da se stessa e immediatamente mostra gli effetti della sua svolta interiore nel rispondere con tono secco e distaccato non solo a quel saluto, ma anche alle domande che le vengono poste dall'estranea. Quest'ultima, una giornalista, si dice infatti stupita dall'atteggiamento scontroso, mai visto in Julie, la quale, alla domanda su dove si trovi il concerto per l'unificazione dell'Europa, risponde che non esiste. Ma, non soddisfatta, la giornalista le chiede: «È vero che scriveva lei la musica per suo marito?». Julie volta le spalle e se ne va. L'eco di questa domanda aleggerà nel corso di tutto il film, grazie alla costellazione di piccoli segni, indizi, false piste, che Kieślowski avrà cura di disseminare ovunque. Ma si tratta di un interrogativo destinato a rimanere sospeso, che non pretende soluzioni; al contrario, anzi, regala solo ambiguità o, altrimenti, la risposta che ognuno desidera opporgli. Ciascuno, infatti, può avanzare la propria interpretazione. Anche noi ne

faremo una a scioglimento dell'ambiguità, senza tuttavia dimenticarci che anche questo, come tutti i «Mac Guffin», è solo il motore dell'azione e, in quanto tale, deve spostare la nostra attenzione sul percorso del personaggio e sul suo punto di arrivo, piuttosto che sulla sua causa¹⁵.

¹ S.M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film*, Einaudi, Torino 1964, p. 149. «Quando vogliamo ottenere nello spettatore un massimo di "distacco da sé", dobbiamo offrirgli un "modello" che lo aiuti a entrare nello stato d'animo desiderato. La "formula" più semplice per ottenere questa condotta imitativa sarà naturalmente quella che consiste nel presentare sullo schermo il personaggio dominato dal *pathos*, un personaggio "in stato di estasi" che in un modo o nell'altro "esce da se stesso".»

² A questo proposito cfr. le riflessioni sulla tecnica del cinema in G. Tinazzi, *La copia originale*, Marsilio, Venezia 1983, pp. 37-50.

³ A tale proposito si veda A. Costa, *Immagine di un'immagine*, UTET, Torino 1993. In particolare la stratificazione, il raddoppiamento di immagini, chiama in causa il concetto di figurazione, approfondito in P. Bertetto, *Figure*, in L. Termine, *La visione e lo spettacolo*, Testo & Immagine, Torino 1998, pp. 406-415.

⁴ K. Kieślowski, *Perché siamo qui?*, in M. Furdal, R. Turigliatto (a cura di), *Kieślowski*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1989, p. 34 (volume pubblicato in occasione della personale del regista tenutasi al Museo Nazionale del Cinema dal 18 al 29 ottobre 1989).

⁵ Per alcune notazioni musicali di carattere strettamente tecnico, si ringrazia la professoressa Anna Maria Titli, anche per la cortesia con cui ci ha fatto pervenire la tesi di laurea – a cui rimandiamo – della dottoressa Sara Galignano intitolata *Silenzi e musica negli occhi. L'evoluzione della formula comunicativa di Zbigniew Preisner nella cinematografia di Krzysztof Kieślowski* (discus-

sa presso la Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Torino nell'anno accademico 1999-2000).

⁶ Cfr. J.W. von Goethe, *La teoria dei colori. Lineamenti di una teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 1979, pp. 169, 186, 187; V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989, pp. 61, 68; M. Brusatin, *Storia dei colori*, Einaudi, Torino 1983, p. 107.

⁷ Goethe, *La teoria cit.*, p. 181. Se Goethe si riferisce agli studi a lui precedenti e in particolare a quelli del 1786 di Johann Leonard Hoffman, non dobbiamo però dimenticare quelli successivi; ad esempio quelli di Schopenhauer del 1815 o di Beethoven, Hegel o, più tardi, Kandinskij nel 1912, di Paul Klee nel 1920, di Rodčenko e Fedorov negli atelier tecnico-artistici di Stato a Mosca e più tardi ancora di Runge nel *Farbenkugel* o di Rudolf Steiner nella sua *Essenza dei colori* o di Johannes Itten in *Arte del colore*, di Josef Albers in *Interazione del colore* e infine il fondamentale *Visione e movimento* di Moholy-Nagy. Senza contare, come ricorda M. Brusatin in *Storia cit.*, p. 107, «il Prometeo di Skrjabin (1908) [...] o quella ricerca del *Farbklangbildt* teorizzata da Schoenberg a conclusione della *Harmonielehre* (1911) che appariva già sperimentata da Webern nel tema esatto della *Klangfarbenmelodie* nei *Sei pezzi per orchestra (op. 6)* del 1909» e che si conclude con *Jo, frammento del Prometeo* di Luigi Nono (1981).

⁸ S.M. Ejzenštejn, *Il colore* (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia 1982, p. 120.

⁹ Kandinskij, *Lo spirituale cit.*, p. 63. Approfondendo le corrispondenze tra colore e suono si è anche cercato, da parte di alcuni studiosi, un legame tra la tinta dell'uno e il timbro dell'altro, tra brillantezza e altezza, saturazione e intensità. Cfr. Brusatin, *Storia cit.*, p. 107.

¹⁰ Ejzenštejn, *Il colore cit.*, p. 34.

¹¹ Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio* (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia 1992, pp. 59 sgg., 129 sgg.; e ancora di Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film*, Einaudi, Torino 1964, pp. 270-278. Questo tipo di montaggio rappresenta il risultato più alto di sintesi compositiva poiché, diversamente da altri tipi di montaggio che privilegiano unicamente l'una o l'altra forma di sincronizzazio-

ne (metrica, ritmica o melodica), esso le fonde contemporaneamente tutte insieme.

¹² Ci riferiamo qui alle definizioni di strumento tecnico come mezzo espressivo e d'azione date da Ejzenštejn in *La natura non indifferente* (a cura di P. Montani), Marsilio, Venezia 1992 (in particolare pp. 231-394) e in *Il colore* cit.,

¹³ A questo proposito si veda quanto ha scritto Béla Balász a proposito di quella che ha definito come «funzione drammatica del suono» in *Il film*, Einaudi, Torino 1987, pp. 212 sgg.

¹⁴ E ciò anche per ammissione dello stesso Kieślowski: cfr. D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski*, Il Castoro, Milano 1998, p. 220 e M. Ciment, H. Niogret, *La liberté est impossible. Entretien avec Krzysztof Kieślowski*, «Positif», n. 391, settembre 1993, p. 24.

¹⁵ E accade qui proprio quanto precisa Francesco Casetti: «Il film incanala l'attività dello spettatore attraverso una serie di vere e proprie istruzioni» e opera a due livelli: l'intreccio e lo stile. In F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1998, pp. 276-277.

Il gesto che apre il silenzio

Julie non può togliersi la vita. Non può nemmeno uscirne per un istante attraverso il sonno, poiché, anche nel sonno, la vita pulsa e la musica glielo ha rivelato, scuotendola con energia da quella sorta di letargia forzata nella quale aveva cercato di sprofondare e aprendo contemporaneamente la strada, come abbiamo visto, ad una svolta, ad una nuova risoluzione. Julie, infatti, non si arrende alla propria condizione. Ricorre all'arma tagliente e lucida della ragione, della razionalità e, sul filo di quella lama, elabora un progetto, che appare talmente nitido e semplice da potersi esprimere in una sola parola: niente¹.

Dal momento che non può non vivere, non esistere, Julie decide di non essere. Non vuole essere qualcuno (nessuno, dal latino «ne ipse unus», «nemmeno uno»), né qualche cosa: fosse anche la più misera e insignificante delle cose, come un'entità, un ente; perché appunto, in senso proprio, vuole essere un «niente», dal latino, «nec ente», «nemmeno un ente», ossia ciò che è totalmente opposto all'essere. Oltre agli elementi rivelatori insiti nella musica e nel blu che avevano accompagnato

il risveglio di Julie, altri ancora erano stati gli indizi di una tale risoluzione, di un tale disegno. «Niente», ad esempio, era la risposta sottesa al silenzio opposto all'offerta di aiuto da parte di Olivier: «Posso fare qualcosa per lei?». E il *niente* soggiaceva anche a un'altra risposta, quella che, dopo un momento di silenzio, aveva dato alla giornalista desiderosa di scoprire dove si trovasse il concerto per l'unificazione europea – «Non esiste», aveva detto Julie, il cui atteggiamento ostentatamente scontroso, rivelava più di ogni altro segno il suo intento.

Julie, infatti, deve essere scostante se vuole perseguire il suo progetto, poiché i rapporti col prossimo altro non sono se non manifestazioni dell'essere. Non solo, ma Julie si rende anche conto che, quanto più grande è la parte di sé che ha investito in un legame, consacrandola all'altro, tanto più netto e deciso deve essere il taglio. Dunque, a quest'operazione deve sottoporre prima di tutto i legami più forti, soprattutto quelli che sono rimasti sospesi, quelli che la morte ha sospeso: il legame con la figlia, quello col marito.

Così accade che, per la decisione che ha preso, Julie si trovi nella condizione di confondere il proprio processo di annientamento con quell'elaborazione interiore che, in maniera del tutto naturale e involontaria, si avvia ogni qualvolta si provi un lutto profondo. Tale elaborazione, tale percorso, che Freud ha denominato «lavorio del lutto», permette la separazione dal defunto e l'accettazione della sua assenza come definitiva, snodandosi in modo lento e tortuoso lungo una serie di rituali d'addio, vere e proprie azioni, investite di un forte valore simbolico².

Sono i gesti che Julie compie, nella duplice veste di vittima e carnefice di se stessa, ora che torna nella pro-

pria casa, un'antica tenuta in aperta campagna. Certo non è un caso che abbia scelto di ambientare il suo ambiguo cerimoniale proprio in questo luogo, che sembra ora assumere le sembianze di un enorme palcoscenico, in cui gli oggetti di scena sono quelli d'affetto e di memoria. Per Julie, è insostenibile la vista di alcuni di quegli oggetti: le parlano, le sorridono ancora, e soprattutto la mettono dinanzi alla realtà di una perdita che sente inaccettabile non solo perché sa definitiva, ma anche perché la vive come ingiusta. Ne ha un sentimento acuto quando ritorna nella «stanza blu», la stanza che subito intuiamo essere stata quella della figlia e che Julie avrebbe voluto trovare vuota, come aveva chiesto a Bernard, il giardiniere. Ma, proprio nel varcarne la soglia, nell'aprirne la porta, cigolante, in legno chiaro, quasi giallo, scorge, sul blu intenso e uniforme della parete nuda, l'ombra tremante di un oggetto solitario: un lampadario a gocce di vetro blu. Lo osserva a lungo brillare in controluce, poi, di scatto, con un una smorfia di rabbia sul volto, ne strappa violentemente un pendaglio.

«Camere che siano tappezzate con un azzurro puro ci appaiono in certo modo ampie, ma per verità vuote e fredde», ha scritto Goethe³. Torna prepotentemente il blu. Ma, questa volta, come attributo, come qualità di alcuni oggetti dalla forte valenza emotiva e simbolica. Fino a ora il colore era stato utilizzato unicamente come qualità dell'atmosfera (attraverso i filtri blu sovrapposti all'obiettivo della macchina da presa nel preludio) o della luminosità (attraverso, ad esempio, l'illuminazione diretta del volto del personaggio con luci blu). In altre parole, un simile uso del blu – «come sorta di colore drammaturgico»⁴, secondo quanto ha dichiarato il direttore della fo-

tografia del film, *Idziak* – privilegiava una percezione delle caratteristiche intrinseche del colore, nel tentativo di astrarlo dalla realtà e innalzarlo a sentimento, a stato interiore. Con l'utilizzo del filtro, infatti, si verificava infatti precisamente quanto affermato da Goethe, ovvero che «per avvertire in tutta la loro pienezza queste singole azioni significative [quelle del colore] è necessario che l'occhio sia circondato da un unico colore o che guardi attraverso un vetro colorato. In questo modo ci si identifica con il colore che accorda con sé, all'unisono, occhio e spirito. [...] Un vetro azzurro mostra gli oggetti in una luce triste»⁵. E anche con l'illuminazione blu del volto di Julie si raggiungeva un risultato del tutto simile, proiettandolo tuttavia sul personaggio. Ejzenštejn infatti ricorda che «il diventare azzurri, suscitato dal mezzo tecnico, viene involontariamente indirizzato verso i principi emotivi della persona, che risulta così colorita "interiormente". Il colore del suo viso viene considerato come segno della relativa condizione emotiva, sia come emozione stessa, sia come contenuto emotivo della persona e obbliga colui che recepisce in modo reciproco ed emotivo, a rispondere a questi sentimenti presupposti in lui»⁶.

In sintesi: «La persona "inondata" di un colore e – *in extenso* – l'oggetto, sono considerati involontariamente sin dall'inizio come "produttori" naturali di questo colore»⁷. Attraverso l'attribuzione del colore blu agli oggetti ritrovati in casa, Kieślowski esprime il conflitto interiore di Julie. Il blu è ora non solo il colore dello stato interiore di Julie, della sua risoluzione ferrea di autoannientamento, ma anche e contemporaneamente il colore che domina tutto ciò che la riporta alla sofferenza, la pone nell'impossibilità di mantener fede al proprio intento.

Ma quel magma oscuro di sensazioni multiple e indicibili che le si muove dentro, emerge anche attraverso i modi e le forme della recitazione. L'espressività di Juliette Binoche, nella scena del ritorno nella stanza della figlia, è sottoposta al duro controllo del tempo, dal quale dipende la riuscita di diversi effetti: l'effetto sorpresa e quello straniante innanzitutto. Di nuovo domina la sospensione, come chiave drammaturgica dell'intera scena. L'immobilità dello sguardo rivolto al lampadario, del volto, del corpo viene infatti inizialmente protratta, dilatata al massimo, quasi a voler permettere allo spettatore di penetrare a fondo i sentimenti provati attraverso i processi di identificazione e di proiezione. Poi, lo scatto improvviso, repentino, rapido, spezza d'un tratto quell'immobilità assorta.

In prima istanza, la reazione che si produce nello spettatore è di sorpresa, se non forse quasi anche di *choc*. E questo, ovviamente, non è fine a se stesso, ma, come sempre in Kieślowski, apre un secondo effetto: quello straniante, al quale è affidato un duplice compito: mantenere quel distacco da Julie di cui abbiamo già parlato – questa volta, però, attraverso l'ambiguità – e spingere lo spettatore a interrogarsi sul significato profondo di quel che vede. Che senso ha, infatti, quel gesto di rabbia? Si sente impotente, Julie, sia dinanzi al Destino sia dinanzi a se stessa, ai propri sentimenti: non può accettare il distacco dalla figlia. E, infatti, non lo accetta. Un'azione ricorrente lo dimostrerà d'ora innanzi: quella di stringere continuamente nella mano il pendaglio strappato, che ha deciso di portare sempre con sé, come se fosse la figlia⁸. Un atto, questo, dalla forte valenza simbolica, che sarà dato vedere non agli altri personaggi del film, ma solo a

noi spettatori. Come, ad esempio, quando la osserviamo accasciarsi sfinita sopra uno scalino e rimanervi seduta, immobile, a lungo, con lo sguardo perso nel vuoto e il pendaglio blu ancora una volta stretto tra le mani.

In questi momenti di solitudine, Julie lascia affiorare ciò che serba in profondità e che si sforza in tutti i modi di soffocare e celare al prossimo, per assecondare quell'imperativo che le impone di essere ferma, scostante, fredda. Marie, l'anziana domestica, se ne accorge; intuisce immediatamente il senso nascosto di quella nuova scorza dura, di quell'inedita maschera d'impassibilità, e scoppia improvvisamente a piangere. Piange. «Perché lei non piange», dice a Julie che finge stupore dinanzi a una tale manifestazione di affetto autentico e che non sa e non vuole spiegarle nulla: l'abbraccia, chiude gli occhi e rimane in silenzio. E così Julie si comporta pure dinanzi a Olivier, che è andato a trovarla con una grossa cartella blu, presa in Conservatorio dalla scrivania di Patrice. Immobile e muta, essa lo fissa a lungo, finché egli si sente costretto ad andarsene. Julie non vuole prendere le carte di Patrice; non vuole nemmeno ereditarne l'enorme patrimonio, accumulato con il successo e la fama. Dà infatti mandato all'avvocato di liquidarlo e di versare il ricavato su un conto cifrato; vivrà unicamente del suo, comunica risoluta, con un sorriso di soddisfazione. Come valutare un tale gesto? È da annoverare tra quelli dettati dal lavoro del lutto o dall'autoannientamento? È proprio qui che, come non mai, i due processi, si confondono, si sovrappongono, sfociano l'uno nell'altro. E ciò accade perché il legame con Patrice è l'unico a rimanere ancora affettivamente sospeso, e sospeso, metaforicamente, a una corda di pianoforte.

Dopo aver visto Julie nella «stanza blu», l'avevamo osservata aprire e chiudere numerose cartelle, sparse sopra un grande tavolo, attorno al quale si muoveva inquieta, come se stesse cercando qualcosa. Sugli atti che compiva, una melodia appena accennata al pianoforte e subito interrotta dal ritrovamento di un foglio che aveva letto annuendo con la testa e posato sul pianoforte a coda. Poi il pianto della domestica l'aveva interrotta.

Ora rivediamo quel foglio: è lo spartito musicale che Julie aveva cercato e ce ne accorgiamo poiché reca, scritte a mano, le note poc'anzi udite. Note che ora la macchina da presa scorre, in sincronia con l'andamento del loro ritmo e della loro cadenza, che udiamo non più esposte in tonalità di mi minore, come alla loro prima apparizione, ma di do diesis minore. Ed è proprio Julie che, seguendo con gli occhi quelle note, le fa sollevare e risuonare nell'aria, limpide e fluenti sino all'ultima di esse che si dilata ad eco, si amplia inverosimilmente, lasciando dietro di sé il bianco del pentagramma vuoto, della partitura interrotta. E, tuttavia Julie non si ferma, scorre quel bianco con gli occhi e la musica apparentemente spezzata, inaspettatamente prosegue e si evolve. D'un tratto, però, sulla melodia prevale uno sgradevole scricchiolio che Julie produce spingendo con un dito il sostegno del coperchio del pianoforte fino a farlo cadere con uno schianto assordante. In quel momento la musica si arresta, tace. Julie guarda oltre la finestra la piscina che le riflette il blu dell'acqua sul viso, il quale assume un'espressione durissima, con gli occhi chiusi e il respiro trattenuto. La musica, una musica intensa, che non a caso tanto ricorda il *Confutatis Maledictis* del *Requiem* di Mozart, ci apre ancora un varco per entrare nell'interiorità di Julie, per dare espressione ai

suoi atti (quelli inquieti con cui cercava la partitura che contemporaneamente sentivamo suonare da un pianoforte), ai suoi pensieri (quelli attraverso cui aveva continuato la musica interrotta), ai suoi sentimenti (quelli di vita e quelli di morte che rabbiosamente vorrebbero soffocare i primi, come nella scena della «stanza blu»).

Anche in questa scena i mezzi tecnici funzionano come gli strumenti di un'orchestra *armonizzati e sincronizzati* nuovamente in un unico movimento evolutivo, ritmico e melodico. Qui, tuttavia, il colore lascia il posto alle potenzialità della macchina da presa che, attraverso il campo-controcampo e la soggettiva, rende visibile la musica, anzi, ogni sua evoluzione, tanto che a ogni tocco di tasto del piano udito, si direbbe corrisponda esattamente la nota inquadrata. Non solo, è attraverso la concertazione del movimento della macchina da presa e della musica, che noi spettatori riusciamo a penetrare in quel misterioso processo interiore che è la creazione artistica. Infatti, grazie all'intervento compositivo di Julie, dopo quell'ultima nota tenuta a lungo sul pentagramma vuoto – una nota la cui risonanza ostinata insieme al bianco dello spartito si avviava a un silenzio assoluto quasi definitivo, a una perdita abissale –, la musica ricomincia a dispiegarsi, a fluire, a sollevarsi fin quando non viene schiacciata dal tonfo del coperchio del pianoforte. È particolarmente significativo anche il fatto che l'esplosione vitale della musica si accompagna alla dominante cromatica giallo-ocra che sparisce, sostituita dal riflesso dell'acqua della piscina, proprio nel momento in cui il coperchio del pianoforte cade.

Abbiamo detto, in metafora, che una corda di pianoforte lega Julie al marito. Ebbene, è proprio questo il momento in cui Julie si accorge che quella corda non so-

lo è tutt'altro che recisa, ma è colma di nodi irrisolti. Non intende slegarla, ma tagliarla. Come? Annientando la musica. Così facendo, può contemporaneamente recidere il vincolo col marito, annullare oscure realtà del passato e soprattutto realizzare il proprio autoannientamento, dal momento che il suo stesso esistere, il suo più profondo essere e sentire, coincide con la musica.

Prende dunque una decisione: farsi restituire gli spartiti del concerto per la festa dell'Europa. Si reca in città, dalla copista, il cui volto, nella suggestiva immagine che apre la scena, affiora attraverso i grandi cerchi formati dai rotoli degli spartiti disposti sul ripiano di uno scaffale – immagine che come tutte quelle dal forte impatto visivo, Kieślowski colloca in apertura di scena. Poche battute di dialogo si rivelano preziosi indizi per lo spettatore. Mentre la copista prende uno di quei rotoli e lo svolge sul tavolo, confessando a Julie di non aver ancora cominciato il lavoro, le rivolge uno sguardo indagatore ed osserva: «Molte correzioni». Julie è sfuggente: «Non più del solito», risponde. «Mi piace molto il coro», aggiunge la copista e, mentre scorre con un dito le note sulla carta, esplode forte un canto. Julie riavvolge in fretta il rotolo e, uscita dall'abitazione, getta nel cassone di un camion della nettezza urbana il rotolo del concerto, ancora sulle voci del coro, che, mentre prima risuonavano penetranti e limpide, ora si confondono via via con lo stridio metallico del tritarifiuti, fino ad affievolirsi, sotto lo sguardo fermo di Julie. Anche qui Kieślowski riesce a rappresentare la musica come elemento vivo, concreto, quasi tangibile, attraverso un connubio audiovisivo non privo di suggestione: al tocco dello spartito, la musica si solleva, scoppia vigorosa. Ma l'intensità, la vividezza e

soprattutto la sostanza vitale così attribuite alla musica, acquiscono il senso drammatico della scena successiva, in cui la musica viene fagocitata dal rumore, come lo spartito dai denti tritarifiuti. È proprio la drammaturgia che fonde così strettamente suono e immagine, a dare voce e forma, ossia sostanza sonora e visiva, all'atto con cui Julie tenta di annientare definitivamente la musica.

È un atto, questo, su cui grava tutto il peso del passato e delle verità che Julie crede così eliminate. Non sappiamo esattamente quali siano. Abbiamo già detto, infatti, che non è opportuno rispondere subito con precisione alla domanda posta dalla giornalista («Julie, scriveva lei le musiche di suo marito?») dal momento che il mantenimento dell'ambiguità dà corpo a ciò che Kieślowski chiama «lo spirito elusivo di un film»⁹. Tuttavia, non possiamo non tener conto del fatto che la domanda della giornalista ha espresso ciò che la morte di Patrice aveva già decretato: l'impossibilità, per Julie, di comporre musica, come se non fosse legittimata a farlo¹⁰.

È come se Patrice, morendo, non le avesse tolto la capacità di sentire, ma di fare musica: non l'avesse lasciata sorda, ma muta. Ma sentire musica equivale per Julie a crearla: la musica che ode nella propria mente è soprattutto quella che compone. Ed è qui sospettabile, perciò, almeno la sua partecipazione al lavoro creativo del marito per l'avvertimento ch'ella ha di una così profonda sottrazione. Posta in una tale condizione, Julie desidera con più forza di prima il proprio annichilimento che sente ormai vicino, dato il valore, il significato dei gesti che ha compiuto. Ha utilizzato infatti l'annientamento della musica come mezzo per concludere simbolicamente il distacco dal marito, la sua definitiva perdita.

Ma tale processo non può dirsi concluso dal momento che ancora esclude Anna, la figlia. Julie ne prende atto nella scena successiva. Seduta su un grande materasso, a casa, mentre vuota il contenuto della propria borsa, improvvisamente scopre tra gli oggetti sparsi dinanzi a sé una caramella. La prende, la toglie dalla carta – quella stessa carta blu che una piccola mano faceva sventolare al di fuori del finestrino dell'auto, nell'apertura del film – e l'avvicina alla bocca, lentamente. Poi, di scatto, incomincia a morderla, a divorarla, con rabbia. Il vuoto di musica e il prevalere dei rumori ad alto volume, prodotti dagli atti di Julie e dal crepitio del fuoco, enfatizzano l'effetto drammatico della scena. Il rito che così consuma Julie rispetta ancora i modi e le forme della sospensione, della sorpresa; ma quest'atto quasi cannibalico assume valenze dalla più forte portata simbolica, poiché sancisce in maniera definitiva la conclusione di un percorso. Julie incorpora la figlia, la tiene dentro, l'assimila a sé. Ed è per questa via che fa coincidere l'elaborazione del lutto per la bambina con il proprio annientamento.

Di segno opposto, ovvero di allontanamento, di distacco, è invece l'atto con cui Julie vuol perdere il marito, prima di abbandonare la villa. Telefona a Olivier: «Lei mi ama da molto tempo? Mi pensa, le manco? Venga, se vuole adesso, subito», gli dice fredda. Olivier si precipita alla villa. Julie si fa raggiungere in camera da letto, lo fa spogliare e l'accosta a sé, sul materasso. Il mattino, dopo avergli portato il caffè, lo osserva, gli sorride e gli dice: «È molto bello quello che ha fatto per me. Ma, vede, sono una donna come tante, sudo, tossisco, ho la carie. Non le mancherò, se ne sarà certo reso conto. Non dimentichi di chiudere la porta uscendo».

Julie sa quanto l'amore si nutra di idealità e cerca, con queste parole, di allontanare Olivier e, con l'atto compiuto durante la notte, di staccarsi per sempre da Patrice. La scelta cormatica e sonora ci guida: Olivier, ottusamente chiuso nella prospettiva di una realizzazione amorosa, è inondato di luce giallo-ocra, mentre Julie è illuminata da un mortuario blu che colora anche quella melodia simile al *Confutatis Maledictis* del *Requiem* di Mozart prima accennata al pianoforte e ora eseguita dagli archi in una serie di piccoli incisi scanditi da pause, in cui si inseriscono le poche parole della protagonista¹¹. Anche in quest'ultimo gesto di mortificazione del sentimento e del corpo, leggiamo le tracce del progetto di autoannientamento di Julie. Una mortificazione che ritorna quando Julie esce dalla villa e, camminando veloce, strofina le nocche delle dita lungo la superficie ruvida di un muro. Un'immagine forte, cruda, che ritroviamo in una poesia scritta da Kieślowski: «Sul muro grigio strofino le mie mani / [...] sempre più spesso / giro dall'altra parte / disgustato / la faccia / sempre più spesso vorrei vedere / la fine»¹².

¹¹ Questa interpretazione concorda con quella esposta in L. Termine, *Le trappole di Kieślowski*, Trauben, Torino 1999, in particolare pp. 70 sgg.

¹² A tale proposito si veda S. Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte* (1915), *Sulla precarietà* (1916), *Lutto e malinconia* (1917), in *Opere*, voll. 4-5, Bollati Boringhieri, Torino 1995, rispettivamente pp. 869 sgg., 889 sgg., 910 sgg.

³ J.W. von Goethe, *La teoria dei colori. Lineamenti di una teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 1979, p. 189.

⁴ L. Amos, *Miracles of Light. Interview to Sławomir Idziak*, «Cine-

ma Papers», n. 105, agosto 1995, p. 23.

⁵ Goethe, *La teoria* cit., pp. 186, 189.

⁶ S.M. Ejzenštejn, *Stili di regia* (a cura di P. Montani e A. Cioni), Marsilio, Venezia 1993, p. 278.

⁷ Ivi, p. 277.

⁸ Secondo quel tentativo di perpetuare la rappresentazione della persona perduta mediante «oggetti di collegamento» che la psicanalisi ha ben approfondito. E tuttavia altri gesti manifestano un diverso atteggiamento di Julie in reazione alla morte del marito e della figlia: la carezza di Julie che privilegia la bara della figlia rispetto a quella del marito, durante i funerali; l'esplosione incontenibile di dolore quando nell'orazione funebre viene ricordata la bambina; e, infine, la scelta di vuotare unicamente la stanza della figlia – mentre il resto della villa verrà liberato solo in seguito alla decisione di vendere tutte le proprietà.

⁹ D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski*, Il Castoro, Milano 1998, p. 203.

¹⁰ A questo proposito Kieślowski ha affermato: «Per alcune persone Julie è l'autrice della musica che si sente. A un certo punto la giornalista le chiede: "La scriveva lei la musica?". Julie le sbatte la porta in faccia. Ma questa possibilità esiste. Poi la copista le dice: "Ci sono molte correzioni". C'erano sempre state molte correzioni. Le aveva sempre fatte Julie? Forse lei è una di quelle persone che non sono neanche in grado di scrivere una pagina di musica, ma che sono bravissime a correggere ciò che è già stato scritto. Lei vede tutto, ha un'eccellente capacità analitica e ha il dono di saper migliorare le cose; la partitura non è male, ma dopo il suo intervento diventa eccellente. Ma non è importante che sia l'autrice o la coautrice, che lei faccia le correzioni o l'abbia composta. Anche se fa soltanto le correzioni è ugualmente autrice o coautrice perché la parte che ha corretto è migliore della precedente». In Stock (a cura di), *Kieślowski* cit., p. 230.

¹¹ Questa sincronizzazione tra recitazione e musica è stata resa possibile dalla riproduzione dei brani del film durante le riprese sul set. «Tutte le scene con la musica sono state girate con il *play-back* sulla piastra di registrazione. Il film è stato girato in un cer-

to senso come un'illustrazione della musica», spiega Kieślowski in M. Ciment, H. Niogret, *La liberté est impossible. Entretien avec Krzysztof Kieślowski*, «Positif», n. 391, settembre 1993, p. 22.

¹² Un muro grigio / visto in alto senza fine / visto per il lungo / un punto alla fine del mondo / non è solo illusione prospettica / il muro è sempre più basso / impercettibile a un uomo / che guardi dalla mia altezza / dall'altezza della mia età / e però più basso // cammino lungo quel muro / realizzando l'insensatezza di un viaggio / inevitabilmente finito / lentamente sulla via della fine / camminando cerco di toccare con lo sguardo / il culmine del muro / che scompare per fortuna nel cielo / belli gli effetti che dà il grigio / nel fondersi dolce con l'azzurro del cielo / penso guardando in alto / senza vedere il confine ancora più chiaro / del culmine del muro // guardo anche più in là / sperando / so infatti / che il muro / non può finire / di colpo / ho provato / a fermarmi / approfittando della distrazione del muro / poi ho dovuto correre / non potevo ingannare / una vecchia parete indifferente / nonostante i tanti sotterfugi / i trucchi / con cui sono riuscito a incantare / incantare la gente / che ho incontrato durante il viaggio // avevo vergogna della fredda matematica / adesso mi comporto onestamente / non rallento non accelero / il passo calmo e uguale / mi assicura la benevolenza del muro / nei buchi grigi / abbandono gli occhi // mezzelune di unghie / lamette sperdute / e cicche di sigarette / pestate / morte / segnano la mia strada / agli attributi della trasformazione / si possono anche aggiungere / monetine sparse da venti centesimi / e incollati / all'altezza della bocca / sorrisi morti // di notte quando non si vede il cielo / il muro sembra assolutamente infinito / e allora / se non posso toccare con la mano / qualcosa di caldo / ho / un desiderio violento / di correre // sul muro grigio / strofino le mie mani / mi chiedo spesso / che aspetto avranno / quando l'orizzonte / diventerà mio, visibile / a scrutare di continuo / sbiadiscono gli occhi / non conto più le scarpe consumate // sempre più spesso / giro dall'altra parte / disgustato / la faccia / sempre più spesso vorrei vedere / la fine. (Krzysztof Kieślowski, *Il muro*, «Micromega», n. 2, maggio-giugno 1997, pp. 142-143; traduzione di Marina Fabbri.)

L'attrazione del cerchio

Da un paesaggio campestre, muto, quale era quello in cui sorgeva il lungo muro in pietra adiacente la villa, ora Julie, uscita dai sotterranei di una metropolitana, si ritrova tra il chiasso delle voci e delle grida di un mercato, quello di rue Mouffetard, a Parigi. Cosa l'ha spinto fino in città, cosa cerca in quella confusione che sembra tanto disorientarla, stordirla?

Kieślowski racconta di un'attrice alla quale domandò cosa facesse quando era triste e lei rispose che usciva tra la gente. «In Francia avevo già sentito storie simili – ricorda Kieślowski –. Mi sembravano delle finzioni letterarie. Così le chiesi maggiori dettagli. Per quale motivo usciva fuori? Che cosa poteva succedere per strada a una ragazza triste? Un esempio concreto. Si ricordò di un evento che le era successo sei anni prima. Si sentiva molto triste e uscì fuori. Intravide, per la strada, il famoso mimo francese Marcel Marceau. Era ormai vecchio. Lo superò e si girò per dargli un'occhiata. Anche lui si voltò e improvvisamente le sorrise. Stette là fermo per pochi secondi, sorrise e poi continuò a camminare. "Mi

salvò – disse l'attrice." La finzione letteraria in quel momento svanì, perché era molto seria e le credetti.»¹

Là svanisce la finzione letteraria; qui, nel film, proprio in questa scena, svanisce quella cinematografica. Non ci sembra un caso che proprio qui, ancora una volta, per pochi secondi, il regista ammicchi allo spettatore, facendo scivolare e confondere nuovamente il piano della finzione con quello della realtà. E la maniera in cui fa accadere ciò è, alla luce dell'aneddoto appena richiamato, assolutamente sorprendente. La macchina da presa, che fino a questo momento aveva seguito l'itinerario confuso di Julie attraverso le fila variopinte dei banchi, improvvisamente si blocca per farla avanzare leggermente e inquadrare, davanti a sé, proprio Kieślowski, ripreso di spalle, il quale si volta di tre quarti, e infine svanisce, uscendo dall'inquadratura². Le urla dei venditori ambulanti e della folla tutt'intorno continuano, sovrastano e confondono il tutto, sciolgono e annullano eventi e persone, nomi e identità, proprio come Julie desidera. Ora, infatti, immersa nella dolce luce giallo-ocra del mercato, si guarda intorno frastornata, ma con un lieve senso di soddisfazione e prosegue, tenendo fra le mani ancora escoriate – che vediamo in un lungo particolare – una piccola scatola di cartone nella quale serba, come vedremo, l'unica cosa che ha deciso di salvare della sua vecchia abitazione, della sua memoria, di se stessa.

Sa che questo è un momento decisivo e sente su di sé lo stesso tremore che deve avvertire il giocatore d'azzardo quando attende di scoprire l'esito della propria scommessa. Ora che ha deciso di abbandonare i luoghi e la vita di un tempo, Julie è conscia di dover mettere alla prova la propria forza e la propria capacità di mantenere

saldo l'intento di autoannientarsi, giunto così alla verifica decisiva e definitiva. Kieślowski lo rende esplicito attraverso alcuni significativi dettagli della scena successiva. Julie è in un'agenzia immobiliare dove sta cercando una nuova abitazione. Ha abbandonato il cognome del marito e ripreso quello da nubile e ora dichiara, risoluta e quasi divertita dallo stupore dell'agente immobiliare, di non avere occupazioni di sorta, di non fare nella propria vita «niente, assolutamente niente».

Quando Julie apre la porta del suo nuovo appartamento, le si dipinge sul volto quel misto di curiosità, attesa ed esitazione che si prova nel varcare la soglia di un luogo di culto. Strano, che a produrre una simile sensazione sia un ambiente a lei totalmente ignoto. In realtà non dovrebbe stupirci questo, se pensassimo alla funzione assunta dal *topos* «casa» nel cinema di Kieślowski. Abbiamo detto altrove³ che, nelle sue opere, la casa rappresenta quasi sempre la proiezione dell'io del personaggio nello spazio. In questo film ciò si realizza in maniera del tutto inedita. Non si tratta qui infatti di rintracciare negli arredi, nelle forme di quello spazio, nei suoi dettagli, i segni disseminati di un carattere, le tessere di quel grande mosaico che è la personalità, l'io appunto. Non è questa la via, visto che Julie ha optato per l'annientamento di se stessa, della propria interiorità. L'appartamento parigino di Julie è infatti oltremodo modesto, anzi, spoglio; tant'è che la macchina da presa non trova mai – ma neanche vi cerca – vedute, scorci o dettagli che possano qualificare il personaggio. È dunque ciò che il personaggio fa in questo spazio, i gesti insoliti e soggettivi che compie e, più di ogni altra cosa, il modo in cui li compie, la maniera in cui si muove, cammina,

agisce che fanno di quell'ambiente un luogo intimo, un luogo che è propriamente e profondamente di Julie. Diverso, ossia rapido, sbrigativo, era il suo atteggiamento nella vecchia villa di campagna. Ora, qui, si muove con una pacatezza felpata, con lenta cautela e circospezione, proprio come se camminasse dentro se stessa; una se stessa misconosciuta e tuttavia ora, forse per la prima volta nella sua vita, al centro della sua attenzione, appunto del suo proprio culto. Fin da questo momento, infatti, accade – e Kieślowski lo mostra con un occhio inclemente, ma velato anche di pietà – che Julie a poco a poco, per così dire in sordina, cada in un altro grande paradosso, in un'altra trappola. La preoccupazione di cui inizialmente investe la sua stessa persona, la cura che dedica unicamente a sé nel tentativo di annullarsi, si intensifica via via, fino ad una trasformazione che la porterà ad un totale cambiamento di segno. La solitudine che Julie cercherà, nel tentativo di realizzare il progetto di autoannientamento, inevitabilmente comincerà a far sentire il proprio gusto, diventerà vizio, scoperta e vero e proprio culto di sé. Quella solitudine si travestirà di libertà ed il senso di libertà, come sappiamo, porta con sé spesso anche quello d'ebbrezza. Ma, tutto questo, affiorerà in piena evidenza lungo un percorso lento e tortuoso.

Frattanto Julie è entrata nella propria nuova casa e subito si sente oppressa dal bisogno di renderla familiare. Apre in fretta la scatola di cartone che aveva portato con sé e da questa estrae il lampadario a gocce di vetro bianche e blu della figlia, per appenderlo al centro di una vasta e semideserta stanza, pervasa da una luce gialla che filtra attraverso le tende delle enormi vetrate.

È un momento forte che la musica carica ancora maggiormente di *pathos*. Udiamo infatti quella stessa melodia simile al *Confutatis maledictis* mozartiano che aveva accompagnato i momenti più intensi trascorsi nella vecchia abitazione. Ora, però, i diversi incisi del motivo musicale sono esposti in tonalità diverse e intervallati da una breve pausa di silenzio; solo l'ultima nota viene tenuta a lungo, fino a confondersi con un insistente e penetrante sibilo finale. Ormai vero e proprio *leit-motiv*, questa musica sembra farsi qui ancora più toccante per il suono mesto e lento di una chitarra che si sovrappone al lieve tintinnio delle gocce di vetro. Julie le osserva in controluce a lungo, poi abbassa la testa e serra fortemente la mano, in un gesto simile a quello compiuto nella cameretta della figlia. Il suo volto, dapprima disteso e irradiato dalla luce gialla, ora si fa scuro per il blu riflesso dai vetri del lampadario. Il blu interviene ancora una volta a soffocare il giallo-ocra su cui aveva preso corpo la musica.

E la musica, che aveva fatto il suo ingresso nella nuova abitazione insieme a Julie, dapprima accennata sul rumore lontano di un trapano, in seguito abbandonata, poi ripresa ed enfatizzata dinanzi al lampadario; viene, al termine di un tale gioco di raccordi e sovrapposizioni, bruscamente interrotta da un chiasso che ricorda quello di rue Mouffetard. Vediamo ora Julie seduta al tavolino di un bar. Di nuovo il suo viso appare sereno e immerso in una luminosità tenue e soffusa dalla dominante giallo-ocra. Questo colore sembra insinuarsi nei momenti sereni, ormai non più rari, dell'esistenza di Julie. «È conforme all'esperienza – ricorda infatti Goethe – che il giallo produca un'impressione di calore e di intimità. Questo

effetto di calore si avverte, in modo più netto, se si guarda un paesaggio attraverso un vetro giallo. L'occhio ne viene allietato, il cuore si allarga, l'animo si rasserenava, un immediato calore ci prende.»⁴ Si spiega così l'efficacia dei filtri gialli che via via sempre più di frequente contribuiscono a dare rappresentazione del mutamento in atto nell'interiorità di Julie. Sospettiamo che raramente in passato essa, impegnata com'era nel ruolo di madre e in quello di moglie, abbia potuto essere, diventare realmente «Julie». Trovarsi in solitudine con questa sconosciuta, tentare di comprenderla a fondo e assecondarne i bisogni, persino i vizi, le pare ora un'esperienza talmente nuova ed emozionante da assorbirla totalmente.

«Caffè con gelato?», le chiede il cameriere che conosce le sue abitudini. «Come al solito», risponde lei, cordiale. Ma il rumore di stoviglie e il vociare circostante lasciano presto il posto alla musica flebile di un flauto che un *clochard* sta suonando sul marciapiede antistante il bar. Julie lo fissa attraverso la vetrina e pare estremamente colpita dall'andamento tortuoso della melodia. Una melodia che continua e si sovrappone al lungo dettaglio di una tazzina di caffè, la cui ombra si riflette sulla superficie del tavolo, si muove lentamente in circolo, si allunga e si confonde con l'oscurità totale in cui viene avvolta anche la tazzina stessa. E così per due, tre volte, l'ombra compie il suo giro, sempre con il medesimo movimento, seguendo ancora e ancora lo stesso moto: il sole, più e più volte, tramonta e risorge su quella tazzina di caffè. È così scorrono, sempre identici, i giorni di Julie, scanditi dalle solite abitudini, da gesti e consuetudini ripetute, da luoghi e volti visti e rivisti, da suoni e rumori noti.

Allo stesso modo in cui nella vecchia casa di famiglia, Julie aveva fatto *tabula rasa* della propria memoria, del proprio passato, ben conscia di annientare in questa maniera non solo l'involucro, ma la sostanza stessa della propria identità, ora cerca di portare a compimento il proprio progetto distruggendo il proprio futuro o, meglio, la possibilità di un futuro. L'identità di ciascuno è la sua storia, non solo passata ma anche presente e futura, sembrerebbe voler dire Kieślowski. L'identità non si annulla solo confondendola, anzi sciogliendola, in mezzo a mille altre, in una moltitudine chiassosa come quella di un mercato di una grande città; né la si cancella solo cambiando il proprio nome, la propria storia. Non è al nome, alla sua proprietà, che affidiamo il riconoscimento della nostra identità?

E così Julie, forse, svela adesso un poco dell'enigma che l'ha colta. E tuttavia non si ferma solo al nome, ma agisce anche su quella parte di sé che più del nome custodisce la propria identità: la storia, nel suo passato e nel suo futuro. Non c'è quindi storia né diegesi, ossia sviluppo o evoluzione di eventi in questa unità drammaturgica. Essa infatti si compone attorno a una struttura ciclica che si attorciglia su se stessa. Il «niente» si manifesta ora anche in questo modo. Non più soltanto attraverso un gesto, un'azione che ne dia esplicita rappresentazione – il suicidio tentato, il suicidio simbolico messo in atto con l'abbandono degli oggetti della memoria –, ma attraverso una globalità di atti ed espressioni che portano quel «niente» a diventare vera e propria materia della rappresentazione e quindi forma attraverso cui prende corpo la rappresentazione stessa. L'abitudinarietà, la ritualità, l'atto vuoto, privo di germinazioni e

conseguenze, ripetuto e reiterato all'infinito, sempre uguale a se stesso, la mancanza di un procedere portano a nulla, a «niente» appunto, alla stasi assoluta⁵. Quante volte l'arte ha utilizzato l'archetipo, la metafora della circolarità, l'immagine del ciclo per simboleggiare la morte? E così, apaticamente, Julie lascia cullare il proprio nichilismo e se stessa in una sorta di esistenza di vegetale in cui ogni cosa scorre via priva di interesse, valore, peso. Julie sprofonda dolcemente in un indifferente, totale immobilismo, scandito da una serie di atti, luoghi, presenze che rivedremo più e più volte: il caffè con gelato consumato nel solito bar, il flautista sul marciapiede e la piscina – una piscina enorme e silenziosa, nella quale Julie nuota in solitudine, immersa in un blu scuro.

Via via Julie sembra rassomigliare sempre più a un insetto immortalato, intrappolato in un'ambra a tratti gialla, a tratti blu. Il blu, abbiamo detto, dà rappresentazione all'intento autodistruttivo di Julie, alla sua illusione di poter sopravvivere senza vivere pienamente ed esso, sappiamo, come ogni illusione, come ogni miraggio, ha un potere attrattivo e distruttivo nello stesso tempo. Il risultato espressivo che Kieślowski affida infatti al blu e all'intera gamma delle sue sfumature, coincide con l'insieme degli effetti o, per usare la formula di Goethe, delle «azioni significative» che sono da sempre state attribuite a questo colore. «Una luce blu – scrive Kandinskij – può portare a una paralisi temporanea.»⁶ La stessa che Julie prova, immersa com'è, in quella sorta di ambra blu che, abbiamo detto, la imprigiona, la costringe all'immobilità, all'abulia. Il blu o l'azzurro, infatti, secondo Goethe, «conduce sempre con sé qualcosa di oscuro; [...] ci dà un senso di freddo, come d'altronde ci ricorda

l'ombra. Come esso derivi dal nero ci è noto. [...] Esso è, nell'aspetto, una contraddizione composta di eccitazione e di pace. [...] Guardiamo volentieri l'azzurro non perché ci aggredisce, ma perché ci attrae a sé... è un nulla eccitante»⁷. Un nulla, appunto un «niente» misterioso e invitante come un miraggio, un'illusione appunto. Il blu, invero, sviluppa, secondo Kandinskij, una forza centripeta: «un movimento concentrico (come una chiocciola che si ritrae nel suo guscio) che lo allontana da chi guarda», tanto che l'occhio, con piacere, con voluttà vi si immerge, poiché «la vocazione del blu alla profondità è così forte, che proprio nelle gradazioni più profonde diviene più intensa e intima. Più il blu è profondo e più richiama l'idea di infinito, suscitando nostalgia della purezza e del soprannaturale. È il colore del cielo e se è molto scuro dà un'idea di quiete»⁸.

È naturale quindi che Julie, alla ricerca di un raccoglimento interiore, di una pace assoluta, priva di emozioni e sentimenti, subisca la fascinazione apparentemente rassicurante del blu, vi si immerga, vi si anneghi voluttuosamente.

E, tuttavia, il blu, abbiamo detto, via via sembra lasciare il posto al giallo. È questo sicuramente un fenomeno significativo e indica un mutamento in corso nell'interiorità di Julie. Il blu, infatti, appare talmente piacevole da trasfigurarsi in innocuo giallo. Il reale, nelle sue quotidiane manifestazioni, non è mai univoco, ma è al contrario multiforme, multicolore; e questo mistero mentre disorienta e scuote l'intelligenza, attira e trascina con sé gli strati più profondi dell'interiorità. Così accade a Julie. Abbiamo detto che il vuoto circostante costruito attorno a sé, la libertà, la solitudine a cui essa è approda-

ta nel tentativo di annientarsi, via via fa sentire il proprio nuovo e piacevole gusto. Non solo, anche il vuoto che Julie ha creato nel proprio tempo, nelle proprie giornate, è fatto di abitudini che ora le appaiono rasserenanti, intime e calde, proprio come le qualità che caratterizzano il colore giallo⁹.

Così ecco che l'ambra da blu si trasforma in gialla e viceversa. Ma al di là della metamorfosi cromatica, ciò che in quell'ambra rimane fermamente saldo è la sua fondamentale funzione di rifugio. Julie appare soddisfatta della propria condizione programmata e costruita con duro lavoro, tuttavia non può immaginare che essa, la sua ambra, a poco a poco, possa essere scalfita dall'esterno, dalla vita, dal tempo.

Accade per la prima volta quando, una notte, alcune urla provenienti dalla strada la svegliano. Un gruppo di persone sta selvaggiamente picchiando un uomo indifeso e accasciato a terra che infine si rialza e, inseguito dagli altri, trova rifugio nel portone del palazzo di Julie.

Quest'ultima Julie, che ha assistito alla scena attraverso la finestra, ora ode la corsa dell'uomo che, disperato, bussa agli appartamenti dei diversi piani. Julie si avvicina alla porta d'ingresso come per aprirla, poi però si blocca: il suo volto appare terrorizzato ma, immerso com'è, emblematicamente, in una luce per metà gialla e per metà blu, si direbbe che non assuma quell'espressione per la situazione in sé, ma per l'indecisione che la paralizza. Nel frattempo, udiamo i passi dell'uomo avvicinarsi, in un crescendo di tensione che il rumore fuori campo via via più forte intensifica e carica di *suspence*¹⁰: cosa farà Julie, correrà il pericolo di dare rifugio a uno sconosciuto? Esitando, apre infine la porta e lentamente

si affaccia sul silenzio delle scale che ora rimandano in eco la sua domanda: «C'è qualcuno?». Un suono secco, prodotto dallo spegnimento automatico della luce dei pianerottoli, rompe d'improvviso l'inquietante ticchettio di un *timer* sullo sfondo e fa sobbalzare Julie, al pari dello sbattere improvviso di una finestra della scala. Julie non si accorge che quest'ultimo rumore è provocato da una folata di vento, che fa chiudere anche la porta del suo appartamento. Julie si precipita verso la porta ormai serrata, come se volesse impedirle di chiudersi; la tira verso di sé, la spinge, la prende a pugni, in un moto fanciullesco che le produce un altrettanto fanciullesco accenno di pianto.

È ora infatti indifesa come una bambina, Julie: senza possibilità alcuna di risolvere la sua situazione, esposta a ogni sorta di rischio, con la sola maglietta indosso, inaspettatamente si arrende e si siede sugli scalini. La tensione dello spettatore, giunta così all'apice di un altro *climax* emotivo – costruito attraverso una complessa architettura di scosse e pause, sorprese e deviazioni dell'attesa, giocate tutte su una gestione abile e precisa di tempi, suoni e rumori – lentamente si spegne insieme a quella di Julie. Essa infatti ora si abbandona e si lascia andare completamente. Dapprima si distrae alla vista di una scena sul pianerottolo del piano inferiore – una donna bionda, nel rincasare, gratta sulla porta del vicino per farsi raggiungere –; in seguito, stanca, chiude gli occhi. E, proprio in questo momento, mentre abbassa le difese e si disarmava totalmente, quella musica simile al *Confutatis Maledictis*, sussurrata ora da un coro di voci maschili, di nuovo la assale, accompagnata questa volta all'immagine di alcune piccole luci blu che si sovrappongono al suo volto im-

merso nel buio, in un richiamo evidente ai riflessi dei vetrini blu del lampadario della figlia.

Julie, scossa, apre subito gli occhi: la musica e le luci blu scompaiono; ma appena richiude le palpebre, entrambi ritornano, come prima. Julie decide tuttavia di arrendersi anche al tormento di quella musica: rimane con gli occhi chiusi e appoggia infine la testa alla ringhiera della scala mentre le note continuano la loro evoluzione.

Udendo ancora, e a lungo, quella melodia sull'immagine di Julie completamente abbandonata, non possiamo fare a meno di rilevare la differenza con la reazione brusca ch'essa aveva avuto alla musica, a quella stessa musica, poco tempo prima: il coperchio del piano lasciato fortemente sbattere, gli spartiti del concerto per l'unificazione dell'Europa gettati nella spazzatura. Ora, per la prima volta, dinanzi a questo ennesimo levarsi della musica dalle più remote profondità di se stessa, Julie sembra in qualche modo cedere, come ha ceduto alla propria inabilità e inettitudine, alla propria fragilità. In un simile momento di debolezza e abbandono, la musica si insinua potente nella mente di Julie e se ne impossessa. Si tratta ancora della melodia carica degli echi del *Confutatis Maledictis* del *Requiem* mozartiano; ma questa volta essa è esposta, oltre che con gli archi, anche con un coro di voci maschili e, per di più in una nuova tonalità di si minore.

Crediamo che non sia affatto casuale il fatto che un musicista raffinato e attento quale è Zbigniew Preisner, autore della colonna sonora del film, abbia scelto il richiamo a un *Requiem*, né che abbia deciso di esporlo attraverso la voce umana, in quella che sarà, come vedre-

mo, la sua versione definitiva, che qui ci si presenta per la prima volta. Dopo la lunga serie di adattamenti, varianti e arrangiamenti succedutisi finora, si approda a un'ultima elaborazione, un'ultima versione della melodia che ritroveremo invariata nel finale del film. Il coro maschile, che qui interviene per la prima volta, sembrerebbe attribuire una sfumatura più umana e aprire così un'altra dimensione, dischiudere un nuovo orizzonte. Julie, in effetti, mostrando uno slancio verso un uomo in difficoltà, ha compiuto un primo passo verso il prossimo, verso l'altro ed ha abbandonato, anche solo per un istante, la sua maschera d'umanità, d'indifferenza.

Accade così che la melodia simile al *Confutatis* e il colore blu, pur esprimendo istanze diverse, anzi opposte, poiché vengono riproposti insieme più volte, in richiami, echi, anche solo accenni, diventino un'unità ricorrente che potrebbe essere definita come una sorta di *leit-motiv* audio-visivo. Quest'ultimo è in grado di rappresentare e coniugare in sé le contraddizioni che lottano nell'interiorità di Julie.

Un *leit-motiv* composito ed eterogeneo come questo è in grado di delineare i percorsi di due temi: quello della vita, affidato al tema musicale; e quello della morte, affidato al tema cromatico. Ci rendiamo conto così di come il *leit-motiv* audio-visivo sia in grado di esprimere la complessità e l'ambiguità del reale e dell'animo umano allo stesso modo in cui il mutarsi del blu in giallo dava corpo al tema della solitudine e della libertà.

La natura, anche e soprattutto quella umana, sembrerebbe dire Kieślowski, non solo ha un'apparenza ambigua, ma anche mutevole o forse ambigua perché mutevole. È in continuo sommovimento, è ricca di sfumature

indefinibili che si sciolgono le une nelle altre, a dispetto dei limiti della mente umana, che vorrebbe dominarne o se non altro carpirne i segreti, i misteri. Lo spaesamento che deriva dal confronto tra l'inafferabilità del reale o l'insondabilità delle sue manifestazioni «metafisiche» e i limiti umani, è una delle ossessioni kieślowskiane per eccellenza ed è anche uno di quegli assunti espressi, in questo film, con il più alto rigore formale.

Tuttavia le continue metamorfosi che fanno emergere le contraddizioni della natura umana si palesano non solo attraverso l'insieme dei mezzi tecnici, ma anche attraverso la parola. Raramente, in questo film che, nonostante la forte orditura sonora, potrebbe quasi essere definito «muto», accade che il personaggio Julie emerga attraverso il dialogo. La parola, quasi del tutto assente, giunge sempre in un secondo momento, *a posteriori*, per esplicitare ciò che appunto i mezzi tecnici – in particolare la musica e il colore – hanno anticipato e il corpo dell'attrice ha già espresso. E tuttavia, nella scena successiva, proprio la parola contribuisce a precisare quanto il progetto di autoannientamento e la chiusura nei confronti del mondo siano ancora radicati in Julie.

L'inquilina del piano inferiore è promotrice di una petizione che chiede a Julie di firmare; scopo della raccolta delle firme è quello di cacciare dal palazzo una donna, «quel genere di donna che riceve gli uomini in casa propria». Julie che subito riconosce, in quest'ultima, la bionda che aveva visto rincasare e, nel vicino ch'essa aveva invitato nel proprio appartamento, il marito dell'inquilina promotrice della petizione, risponde: «Mi spiace, non m'immischio in questo genere di cose». L'inquilina la incalza indignata: «Ma è una puttana!». Julie



Le azioni del volto. Il primo piano del volto è una caratteristica dello stile di Kieślowski. Si produce in reiterazioni insistite, come in queste due immagini, poste rispettivamente all'inizio e alla fine di Film Blu.



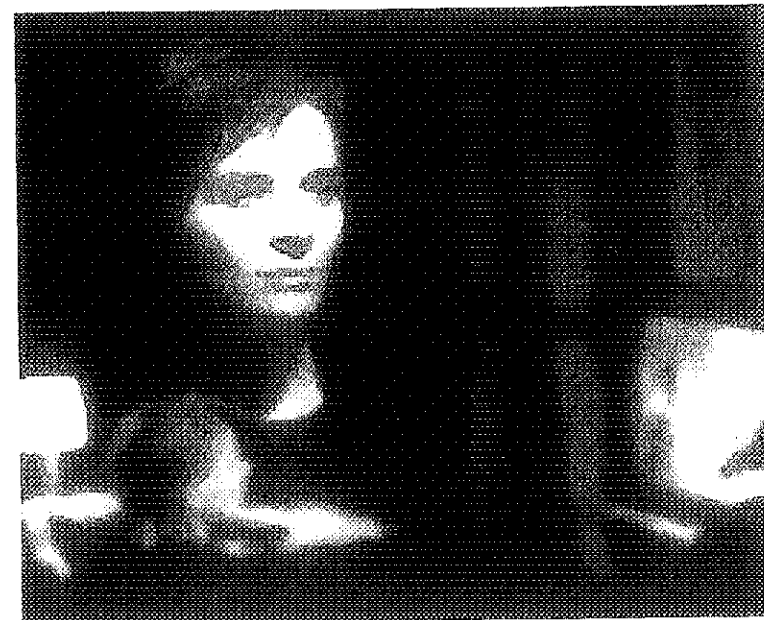
«Quanto più mi attira l'intimo – ha detto Kiesłowski – tanto più mi avvicino, è ovvio. Mi devo fare sempre più sotto perché ciò che mi interessa è negli occhi, nella bocca, nella smorfia.»

Il gioco dell'interiorità è dunque, in Film Blu, anche gioco dell'espressione del volto, data non come sentimento, ma come azione micromimica dei tratti e dei lineamenti.



Il primo piano trasforma il volto in un enorme campo d'azione dove ogni movimento diviene vero e proprio avvenimento espressivo.

Lo spazio del volto diviene il luogo nel quale si consumano eventi, ovvero il palcoscenico di un accadere...



... che è l'accadere psichico del personaggio, fatto di emozioni, sentimenti, pensieri in perpetua trasformazione.

Già nell'ambito dei primi piani proposti in queste pagine, è possibile cogliere non gli stati intimi, ma appunto le azioni ch'essi muovono in...



... un moto circolare. Dalla rigidità fissa, chiusa, spenta alla temporanea vivacità e scioltezza, sino al ritorno a una fermezza, non più rigida, ma abbandonata e forse definitivamente placida, pacata.

replica: «La cosa non mi riguarda». Non è un caso che Kieślowski abbia reso il rifiuto di Julie proprio con queste parole. È senza dubbio una scelta di civiltà, quella che spinge Julie a dire di no; ma è anche, e in maniera non molto mascherata, l'espressione della sua volontà di non occuparsi del prossimo.

Lo ribadisce la scena successiva: Julie, seduta sulla panchina di un giardino, si fa accarezzare dal calore e dalla luminosità gialla dei raggi solari e, completamente immersa nella sua serenità appagata, non si avvede di una vecchietta che, china sul bastone, cammina lentissimamente per raggiungere un bidone della raccolta del vetro e buttarvi, con uno sforzo estremo, una bottiglia. È una presenza, questa della vecchietta, che ricorre nel cinema di Kieślowski – almeno a partire da *La doppia vita di Veronica* – e assume quasi un valore archetipico, emblematico. È un'immagine che rappresenta infatti una sorta di reminiscenza ossessiva degli anni che Kieślowski trascorse alla Scuola di Cinema di Lodz, dalla cui finestra osservava ogni mattina una donna che usciva di casa per recarsi al bagno pubblico al di là della strada. «Era molto vecchia – ricorda Kieślowski – e si muoveva con grande fatica. La scommessa che facevamo riguardava la distanza che la donna riusciva a percorrere in un'ora. [...] Camminava così lentamente che ci impiegava otto ore per arrivare al bagno. [...] Questi erano i giochi che facevamo. Oggi possono apparire crudeli, ma li facevamo proprio per l'interesse che avevamo per la vita, per la vita degli altri.»¹¹

Julie rimuove dalla propria visione la fatica, l'estenuazione, la sofferenza altrui; e questo ci pare segno di non secondaria importanza perché si iscrive in quella

sorta di involucro d'ambra nel quale si è rifugiata. Chiusa nel cerchio di quei pochi e ripetuti atti vuoti, autodiretti, egoistici, Julie non vede che se stessa, i propri bisogni, i propri desideri, primo fra tutti, la musica. Nella musica, oltre che nel caldo giallo del sole, era infatti immersa Julie mentre si dispiegava dinanzi ai suoi occhi chiusi la penosa scena delle fatiche della vecchia. Si tratta della stessa melodia suonata al flauto dal *clochard* sul marciapiede antistante il bar. È la seconda volta ch'essa accompagna, al colore giallo e alla serenità di Julie, il proprio andamento dolce e leggero, simile a un Allegretto. E tuttavia il suo disegno appare, come abbiamo già notato, piuttosto tortuoso, ricco di slanci in avanti subito interrotti e di diverse cadenze che spezzano la linea melodica. Così, questa musica sembra tradurre, da un lato, lo stato interiore di Julie attraverso il proprio ritmo e, dall'altro, la condizione esistenziale di quest'ultima attraverso le fratture e le dispersioni continue del proprio percorso melodico. Se, nel primo caso essa si pone in netto contrasto con l'immagine della vecchia, ossia con l'iperbolica rappresentazione della quotidiana lotta compiuta dall'istinto di vita contro i propri ostacoli; nel secondo caso, invece questa stessa musica si allinea con il percorso appunto tortuoso e incerto di Julie.

Se non è la stessa Julie l'agente delle deviazioni del proprio itinerario, delle soste e dei ritorni sui propri passi, lo è, a volte, un evento esterno all'apparenza casuale, ma in realtà preordinato da un Destino, il quale si rivela pienamente solo *a posteriori*, nella svolta che imprime a un percorso, nel solco profondo che lascia inciso in un'esistenza. Quell'evento, dall'incidenza e dall'esito decisivi, giunge un giorno mentre Julie è dal medico per una

visita di controllo. Riceve una telefonata: «Lei non mi conosce, sono Antoine, si tratta di una cosa importante», si ode all'altro capo del telefono. «Niente è importante», risponde Julie ancora una volta emblematicamente. «Si tratta di una catenina con la croce», dice la voce maschile. Julie, con un gesto automatico, porta la mano al collo, senza trovarvi nulla.

Dopo un stacco netto, ci vengono mostrate, in primissimo piano, la catenina d'oro e, sullo sfondo, seduta al tavolo di un bar, Julie. Antoine, un ragazzo che riconosciamo come l'autostoppista con lo *skateboard*, testimone dell'incidente stradale, porge la catenina a Julie e le dice: «Vuole chiedermi qualcosa? Ero alla macchina, subito dopo che...». «No», risponde secca Julie: lo schermo si oscura totalmente ed esplode la musica dei funerali.

Se il primo accostamento del film tra la dissolvenza in nero e la musica dei funerali – avvenuto sulla terrazza dell'ospedale mentre Julie era ancora convalescente – aveva segnato una pausa, una cesura, un'ellisse, ora esso provoca un impressionante salto all'indietro, un vero e proprio *flashback*. Da quanto tempo la musica dei funerali non si riaffacciava nell'interiorità di Julie? La sua improvvisa riapparizione sembra istituire una sorta di slittamento, di frizione insanabile tra presente e passato, tanto che quest'ultimo sembra d'un tratto assumere inedite sembianze.

Infatti alla richiesta da parte di Antoine di spiegare il senso delle ultime parole pronunciate da Patrice in punto di morte: «Provi un po' a tossire adesso», Julie abbassa gli occhi, si copre il viso con le mani giunte nelle quali stringe la catenina e trema come se piangesse. Quando però risolleva la testa, scopriamo che sta ridendo di gu-

sto per essersi ricordata che le ultime parole del marito altro non erano se non la battuta finale di una barzelletta sulla stitichezza. Cinica alchimia, quella che decreta la coincidenza tra una barzelletta e una morte; come se il cattivo gusto dell'una dovesse sopravvivere e sopravanzare la tragicità dell'altra, istituendosi quasi alla stregua di una bizzarra, anzi beffarda iscrizione lapidaria.

Quell'alone di idealità di cui si era ammantata l'immagine di Patrice, compositore «universalmente riconosciuto come uno dei più grandi» (si diceva nell'orazione funebre), è ancora intatto? La risata di Julie potrebbe rappresentare da sola una risposta più che eloquente, se non fosse seguita da altri due elementi che la rafforzano ulteriormente: un commento che getta su Patrice anche il peso di una quotidianità in qualche modo noiosa, pedante, forse banale, sicuramente tutt'altro che straordinaria: «Mio marito era una di quelle persone che raccontano il finale sempre due volte»; e un gesto dalla forte valenza simbolica: il dono della catenina ad Antoine.

È una scena sorprendente, questa, non solo per la svolta che istituisce, non solo per la frizione che genera tra passato e presente, ma anche per la forte ambiguità che Juliette Binoche riesce a creare attraverso un controllo abile e preciso dell'effetto dei singoli movimenti del capo e delle mani che simulano e dissimulano espressioni diametralmente opposte. L'effetto di spaesamento è forte e ancora una volta non investe solo lo spettatore, ma anche Julie. Se essa non avesse incontrato Antoine e se quest'ultimo non le avesse fatto ricordare quelle parole, si sarebbe mai accorta dei mutamenti in atto nel proprio sentire?

Posta dinanzi a tale evidenza, Julie tenta di purifica-

re e annegare la propria interiorità e le sue spinte contraddittorie nell'acqua della piscina dove nuota con fervore. Ma, mentre sta per uscire dall'acqua, rimane come paralizzata: la musica del funerale di Patrice esplode nuovamente in lei. Chiude gli occhi e si lascia cadere in acqua, ma la musica si evolve sino a confondersi con quella simile al *Requiem* mozartiano. Julie si porta le mani alle orecchie. Si immerge completamente nel blu dell'acqua e quel suono si ottunde, ma continua nonostante tutto tenace. Non vorrebbe aver mai udito una simile fusione, così fluida e armonica, come se quelle due musiche di vita e di morte, come se quei due *leit-motiv* opposti per strumentazione e disegno, fossero da sempre stati destinati a diventare indistinguibili.

Mai come ora è stata evidente la metamorfosi tra istanze opposte, il perenne mutarsi delle une nelle altre, il loro sovrapporsi, il loro sopraffarsi reciproco, simile ad una lotta che diventa fusione e confusione armonica, secondo un dettato ignoto e tuttavia potente e naturale.

Anche l'acqua della piscina, obbedendo al medesimo dettato, potrebbe cambiare di segno il proprio potere e indirizzarlo non più verso l'annientamento, ma verso la rinascita. Che un nuovo corso stia prendendo forma lo testimonia l'immagine emblematica con cui si apre l'unità drammaturgica successiva.

¹ D. Stock (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski*, Il Castoro, Milano 1998, pp. 176-177.

² Non è questa la prima volta che Kieślowski appare in un suo film (compare anche, ad esempio, in *Decalogo 6* e *Breve film sull'amore*). Si tratta di un'abitudine che condivide con altri registi

anche se, diversamente dalla maggior parte di loro, cerca in qualche modo di dissimulare o, per lo meno, di rendere discreta, facendosi riprendere sempre di spalle e voltando il capo verso la macchina da presa solo nel momento che immediatamente precede la fine dell'inquadratura.

³ Cfr. C. Simonigh, *La danza dei miseri destini. Il Decalogo di Krzysztof Kieślowski*, Testo & Immagine, Torino 2000.

⁴ J.W. von Goethe, *La teoria dei colori. Lineamenti di una teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 1979, p. 187.

⁵ Si veda, a questo proposito, l'interpretazione formulata da L. Termine in *Le trappole di Kieślowski*, Trauben, Torino 1999.

⁶ V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989, p. 46.

⁷ Goethe, *La teoria cit.*, p. 189.

⁸ Kandinskij, *Lo spirituale cit.*, pp. 61-62.

⁹ *Ivi*.

¹⁰ È una scena, questa, nella quale l'uso del rumore fuori campo, così come lo intese Burch, riprende la grande lezione hitchcockiana di *La finestra sul cortile*.

¹¹ Stock (a cura di), *Kieślowski cit.*, p. 71. Le diverse reazioni alla fatica dell'anziana da parte dei protagonisti dei film di Kieślowski segnano i loro atteggiamenti e le loro disposizioni nei confronti del prossimo.

Le trasparenze dello specchio

Julie è china sul flautista *clochard* che giace sdraiato sul marciapiede e, preoccupata, gli chiede se si senta male.

Il guscio d'ambra via via s'incrina. Il percorso incerto s'infittisce di eventi che imprimono una precisa direzione. E il primo mutamento influisce sul secondo, quasi a innescare un gioco di intensificazione reciproca che appare inarrestabile. E ciò a dispetto della volontà raziocinante di Julie, che vorrebbe resistere arroccata sui propri progetti di autoannientamento e sulle proprie maschere di impassibilità e indifferenza. Abbiamo conferma dell'ineluttabilità e della forza del nuovo meccanismo innescatosi quando Lucille, la donna che i condomini volevano cacciare, si reca a casa di Julie per ringraziarla d'aver rifiutato di firmare la petizione che ora, in assenza dell'unanimità, perde efficacia.

Il solo fatto di esistere, anche nell'inerzia pura; il solo fatto di esserci, pur sprofondata nel «niente» più assoluto, possono influire, anzi influiscono, sulla realtà circostante, sul prossimo. E anche in questo caso può capitare

che si inneschi un meccanismo di reciprocità.

Così accade tra Julie e Lucille. «Quando ero piccola avevo una lampada identica a questa – ricorda Lucille dinanzi al lampadario blu di Anna, la figlia di Julie –; mi ci mettevo sotto e allungavo la mano: il mio sogno era saltare tanto in alto da poterla toccare... crescendo l'ho dimenticato. Dove l'hai trovata? È un ricordo? Dev'essere successo qualcosa, non sei il tipo che si imbroglia, che si abbandona.»

Queste poche battute, le prime pronunciate da Lucille, sono come una folgorazione, un'esplosione di sentimento, di memoria, di affetto che si riversa su Julie, lasciandole un misto di incredulità, piacere e struggimento a malapena dissimulato. Lucille, con il suo ricordo d'infanzia nel quale rivive la figlia di Julie e con la sua spontaneità solare, la sua profonda sensibilità, irrompe nella vita di Julie e vi produce una spaccatura evidente, vi apre uno spiraglio attraverso il quale si insinueranno altri ancora, primo fra tutti, Olivier. Questi, da tempo alla ricerca di Julie, la trova un giorno al solito bar.

La scena si apre sul dettaglio di un cucchiaino dondolante, nel quale si specchia il volto di Julie che, per la deformazione prodotta dalla superficie convessa di quell'oggetto metallico, appare per così dire come gonfio di noia. La noia ha ormai preso il sopravvento su quella prima sensazione di lieve ebbrezza, prodotta dalla novità della solitudine, della libertà e della reiterazione dell'atto vuoto. Sprofondata a lungo nel suo «niente», Julie è diventata via via indolente e apatica. Completamente chiusa e ripiegata su di sé, ha imparato a non vedere altro che se stessa. Ora però, nell'osservarsi, si vede per la prima volta sotto sembianze deformi: quelle che le

rimanda il riflesso curvo del cucchiaino. In esse, attraverso esse, Julie coglie l'aberrazione a cui l'ha condotta il proprio tentativo di autoannientamento, l'opposizione della propria volontà al proprio desiderio e quella della razionalità al sentimento, confluite, in ultima istanza, nell'opposizione alla vita, al Destino.

Ma l'accettazione piena e pacifica di una tale verità tarderà ad arrivare; ci saranno piuttosto tappe intermedie in cui essa sarà riconosciuta per così dire di riflesso, o meglio attraverso quel riflesso deforme, disimmetrico, che lo specchio del prossimo, dell'altro rimanderà a Julie. Attraverso la solarità, la dinamicità di Lucille, Julie ha infatti riconosciuto la propria ombrosità, la propria paralisi. E ora, nell'incontrare Olivier, vede nella sua sensibilità, la propria aridità.

Lo sguardo, l'atto del «guardare», assume, da questo segmento drammaturgico in poi, una nuova direzione; si sposta verso un asse diverso ed apre una nuova prospettiva. È uno sguardo, infatti, ormai quasi del tutto assimilato a quello di Julie, tanto che, seppur ancora dialettico e indagatore nei confronti di quest'ultimo, spesso partecipa comunque del suo stesso spaesamento dinanzi alle rivelazioni e alle epifanie prodotte dai riflessi e dalle rifrazioni degli specchi e dei vetri.

Quando non si avvale di tali mezzi, di tali artifici, lo sguardo, lo sguardo di Julie, è ancora miope, opaco; osserva senza vedere. Nell'incontro al bar con Olivier tutto ciò viene messo in rappresentazione attraverso l'insistenza del campo-controcampo che enfatizza le differenze tra lo sguardo di Olivier e quello di Julie: il primo disperatamente alla ricerca del secondo che resta fisso nel vuoto, come quello di una cieca.

Questa vana rincorsa inoltre emerge attraverso le parole di Olivier – «Julie, da chi sta scappando? È da me che scappa?» – e l'ostinato mutismo che a esse oppone Julie con le sue posture – rigide e difensive, mentre Olivier appare, al contrario, proteso in avanti.

L'asimmetria tra i due sembra però svanire al suono di una musica; una nuova musica che il *clochard* suona sul marciapiede antistante il bar. Ma è davvero una musica mai udita? L'attenzione di Julie è catturata da qualcosa di inaspettato: dapprima il suo sguardo, protetto dalla vetrina del bar, si posa sul prossimo, sul *clochard*, sceso da una lussuosa automobile con un'elegante donna che lo saluta con un bacio; in seguito, il suo udito è attirato da quella musica. «Sente cosa suona?», chiede a Olivier, il quale risponde: «Si direbbe...». «Già», replica Julie.

La figura del flautista *clochard* si ammantava così di mistero non solo per il suo teatrale e sorprendente arrivo, ma anche per la musica che suona, nella quale inaspettatamente riconosciamo quella simile al *Requiem*: è esposta nella stessa tonalità, segue un identico incedere ritmico, ricalca il medesimo disegno melodico. Molte sono quindi le assonanze tra questo brano, suonato qui per la prima volta dal flauto del *clochard*, e quello che ossessivamente si ripresenta nella mente di Julie, sin dal giorno in cui ne ricercava lo spartito alla villa. Tuttavia tali affinità non costituiscono la vera rivelazione della scena ma, anzi, assolvono la funzione di sviare l'attenzione dello spettatore, di condurlo lontano dalla risoluzione di quello che abbiamo definito come il «giallo» del film. La domanda posta dalla giornalista – «Julie, scriveva lei le musiche per suo marito?» – trova una parziale risposta nelle parole di Olivier. Nell'affermare di riconoscere il brano suonato dal

clochard, egli rivela infatti come lo spartito incompleto cercato e ritrovato da Julie sul pianoforte, fosse noto a entrambi oltre che a colui attorno al quale essi ruotavano: Patrice. In altre parole, in quello spartito era depositata una composizione incompiuta – magari proprio quella del concerto per l'unificazione dell'Europa... – che, per certo, non coinvolgeva unicamente Patrice.

Quest'ultimo, così indirettamente evocato, diventa ancora una volta, nei pensieri e nei sentimenti di Olivier, l'ostacolo che lo divide da Julie e che lo spinge a congelarsi da lei immediatamente: «L'ho vista, forse mi basterà per un breve momento. Tenterò». Dinanzi a queste parole di commiato, Julie non può restare e non resta indifferente. Non solo perché in esse vi legge la vastità e la profondità del sentire di un altro, di Olivier; ma anche perché in esse ha un'altra conferma di come la propria sola presenza, il proprio semplice esistere, debordino l'intenzione di essere niente, tanto da influenzare la vita e il sentire di un altro.

Quei legami che credeva spezzati dall'assenza, dalla lontananza nello spazio (Olivier) e anche nel tempo (Patrice), sono più che mai saldi e vivi. I suoi sforzi non sono valse a nulla e nulla è cambiato.

Attorno a lei, rimasta sola nel bar, si diffonde ancora la medesima melodia suonata al flauto e domina, come sempre, la stessa luminosità gialla, mentre dinanzi ai suoi occhi c'è la solita tazzina di caffè. Una tazzina colma fino all'orlo nella quale Julie intinge con lentezza l'angolo di una zolletta di zucchero che tiene sospesa a lungo, fin quando decide di lasciarla cadere nel caffè che trabocca.

Qual è il senso di questo lungo dettaglio che in qual-

che modo richiama quello della tazzina di caffè immobile al centro del moto della propria ombra e quello del cucchiaino dondolante? Kieślowski, sappiamo, ha voluto dare alla struttura di ogni unità drammaturgica una sorta di ritmicità che realizza attraverso la ricorrenza di alcune immagini la cui valenza è simile a quella delle pause o delle punteggiature presenti in una partitura musicale. In questo modo, appunto, sono da interpretare i dettagli che abbiamo appena ricordato, ossia come intervalli che intercorrono tra un'azione e l'altra e che fungono da rappresentazione emblematica, metaforica degli stati interiori che via via attraversano l'interiorità di Julie. A spezzare l'inerzia degli oggetti qui interviene il gesto di Julie; un gesto ancora una volta sospeso, ma che questa volta viene portato a compimento. Si direbbe che qualcosa è cambiato, anche se non possiamo sovradeterminare un'immagine che il regista vuole farci percepire come enigmatica.

Kieślowski e il cosceneggiatore Piesiewicz sono stati più espliciti nella sceneggiatura dove un atto simile al *non-sense* della zolletta di zucchero e che però non ha trovato posto reale nel film, viene così descritto: «Fuori piove. Julie, alla finestra, fissa le gocce che colano lungo il vetro. Delicate ombre di pioggia si disegnano sul suo viso. [...] Julie segue attentamente con lo sguardo una goccia d'acqua. La goccia esitando e girovagando scivola giù. Si infiltra in una fessura degli infissi e ricompare sul parapetto. Si gonfia, Julie l'aiuta con un dito a farsi strada, la porta fino al bordo del parapetto. Prende dal tavolo un bicchiere e lo mette sotto il parapetto. Julie sorride, come se da quella goccia nel bicchiere dipendesse qualcosa di importante. Forse voleva indovinare se quella che

sta vivendo è vita e la goccia glielo ha confermato?»¹.

Dinanzi a questa domanda, che quasi sicuramente si affaccia anche dopo aver visto traboccare il caffè, Julie torna col pensiero alla musica, esce dal bar e si dirige verso il *clochard* al quale chiede: «Come conosce questa musica?». «Invento pezzi diversi, mi piace sognare», risponde l'uomo in maniera evasiva, misteriosa.

Molte sono le domande destinate a rimanere sospese in questo film. Ma una in particolare – è davvero vita quella che sta vivendo Julie? – si ripresenterà d'ora in avanti sotto forme inaspettate e crudeli. Accade per la prima volta quando Julie scopre, inorridita, nello sgabuzzino di casa, una nidia di topi. Il primo istinto che prova è quello di farli scappare spaventandoli: batte un piede sul pavimento, ma inutilmente. Decide allora di ucciderli; tuttavia, giunta sulla soglia dello sgabuzzino, improvvisamente si blocca, rimane immobile a lungo, con la sua arma in mano, a osservare, con un misto di sconcerto e meraviglia, come la madre si avvicini ai piccoli per proteggerli. Serra con impeto la porta dello sgabuzzino: scompare la luminosità gialla che aveva avvolto i topi e si espande quel buio che finora aveva adornato solo il volto di Julie.

Quello spiraglio che sembrava essersi aperto nella vita del personaggio forse si richiude, Julie ritorna indietro? Cerca di cambiare immediatamente appartamento, ma l'agente immobiliare le pone dinanzi un'attesa di mesi. Durante la notte, lo squittio dei topi la sveglia e le ripropone ossessivamente l'angoscia della propria indecisione: il suo volto appare emblematicamente segnato da ombre e luci a effetto. Come uccidere un altro essere che porta in sé l'istinto materno? Ma non è

proprio il sentimento di maternità l'unico superstite dello sterminio compiuto da Julie in se stessa, e non è proprio quello il sentimento che meglio esprime l'indissolubilità del legame tra un individuo e il suo prossimo?

Il giorno successivo Julie si reca non a caso dalla madre, che le appare al di là di una grande vetrata. Inquadrata di spalle, Julie osserva la madre al di là del vetro, assorta davanti al televisore. Di fronte a Julie, il riflesso del suo stesso volto e, accanto a esso, quasi in sovrapposizione ma dall'altra parte del vetro, il volto della madre che ora la osserva.

In quest'immagine emblematica, Kieślowski coniuga sia l'effetto dello specchio sia quello della barriera trasparente. Si tratta non soltanto di una sintesi, ma anche di un approdo a cui giunge Julie. Abbiamo visto che, attraverso il riflesso sulla superficie deformante del cucchiaino, Julie per la prima volta vede se stessa con altri occhi, con gli occhi di un'altra o di un altro a cui in seguito riuscirà a rivolgere il proprio sguardo, seppur velato da una barriera in qualche modo in grado di proteggerla: la vetrina del bar attraverso la quale osserva il *clochard*. Ora, però, il vetro assume nuove valenze, nuove proprietà: appare come uno schermo in cui la realtà e il suo riflesso si sovrappongono, si confondono in un gioco di proiezioni destinato a trasformarsi in gioco delle parti. Nel momento in cui Julie si vede come immagine che si scioglie in quella della madre, perde il senso della propria identità e confonde la propria con quella di un altro. Il caos percettivo che le crea quella parete di vetro si riversa intorno, abbraccia la madre e il suo stato confusionale. Varcata la soglia della casa di cura, Julie si trova infatti immersa in un'atmosfera quasi surreale, intro-

dotta da una musica sorprendentemente allegra, circense, quasi felliniana proveniente dalla televisione. Non appena vede la figlia, l'anziana donna esclama: «Marie-France!». «Mamma, sono io», risponde Julie; poi, sicura di non essere stata ancora riconosciuta, pronuncia il proprio nome. La madre la abbraccia, la bacia e le dice: «Mi avevano detto che eri morta», e commenta stupita: «Hai un bell'aspetto»; dopo averla osservata con maggiore attenzione riprende: «Sei giovane, giovane, giovane. Sei sempre sta la più giovane, ma ora dimostri trent'anni. Quando eravamo piccole...». Julie la interrompe bruscamente: «Non sono tua sorella, mamma: sono tua figlia, ho trentatré anni». La madre, cogliendo una sfumatura di rimprovero nel tono di Julie, le risponde con timore: «Lo so, lo so, scherzo... Io sto tanto bene qui, non mi manca niente, si vede tutto il mondo», e indica lo schermo televisivo sul quale appare un vecchio curvo, tremante, che, con piccoli passi insicuri, viene accompagnato da due giovani sull'orlo di un trampolino posto ad alcune decine di metri d'altezza, sopra uno stagno attorno al quale è raggruppata una folla trepidante.

Quest'uomo dalla pelle raggrinzita, la bocca sdentata e le scarpe consumate, viene infine spinto da una mano oltre il bordo del trampolino. «Mamma, mio marito e mia figlia sono morti, non ho più la casa», dice Julie. «Sì, me lo hanno detto», risponde la madre, ancora rapita dalla dall'immagine televisiva. «Prima, sai, ero felice – riprende Julie –. Io li amavo e loro mi amavano.» Su queste parole scompare il primo piano di Julie e appare l'anziano che, lanciato nel vuoto, sembra fluttuare senza peso per via del *ralenti* e disegnare, con il lungo elastico legato ai piedi, bizzarre curve che si riflettono in bianco e nero sul-

la superficie d'acqua dello stagno. Fuori campo si ode ora la domanda di Julie: «Mamma, mi ascolti?» e la risposta della madre: «Ti ascolto, Marie-France». Julie continua: «Adesso so che farò una sola cosa: *niente*. Non voglio più né proprietà né ricordi, amici, amore o legami. Sono tutte trappole». Poi, dopo una pausa, chiede: «Mamma, avevo paura dei topi quando ero piccola?». La madre risponde: «Tu non avevi paura; Julie aveva paura». Julie, con lo sguardo assente, conclude: «Adesso ho paura». La battuta che chiude questo assurdo dialogo, sembra decretare il definitivo dissolvimento dell'identità di Julie. Chi è ormai Julie? La sua stessa madre, come i riflessi sulla vetrata sembravano suggerire o Marie-France che, diversamente da un tempo, adesso ha paura dei topi?

Questi piccoli animali appaiono come una fantasia ossessiva anche sulla musica che Olivier suona al pianoforte e che legge su degli spartiti che gli sono stati recapitati a casa da un *pony express*. È la melodia che avevamo udito sollevarsi al tocco del dito della copista sul pentagramma e morire schiacciata dai denti del tritarifiuti insieme al resto della partitura gettata da Julie. Olivier è quindi venuto in possesso degli spartiti nei quali è depositata la musica per l'unificazione europea che adesso, inaspettatamente, sembra attribuire un'aura nuova agli atti con cui il topo accudisce i piccoli.

Qualcosa di nuovo è accaduto infatti a Julie. Essa ha infine preso la sua decisione: si è fatta prestare dal vicino di casa il gatto e lo ha chiuso nello sgabuzzino, serrando la porta con un impeto tale da farle produrre uno schianto impressionante.

Ora Julie è in piscina dove nuota con tutta la propria forza, con tutta se stessa, finché, stremata, giunge al bor-

do della vasca dove trova, accovacciata, Lucille che le dice: «Ero all'autobus, ti ho visto correre come se fosse successo qualcosa. Piangi?». A queste parole lo schermo si oscura ed erompe a gran volume, ancora una volta, la musica del funerale di Patrice. Lucille ha di nuovo colto con acume lo stato d'animo di Julie, ha visto nell'exasperazione dei suoi atti la reazione disperata a qualcosa di terribile che doveva esserle successo. Julie, dal canto suo, vorrebbe mantenere la propria maschera di indifferenza e risponde con le prime parole che le vengono in mente: «No, è l'acqua»² ma lo sguardo di compassione che sente su di sé dopo aver dato quella risposta, le impedisce di trattenere ancora il proprio sfogo: disperata, si stringe forte a Lucille, bagnandola d'acqua e di lacrime e rivelandole di aver fatto mangiare i topi dal gatto del vicino. «È naturale, Julie. Hai paura di tornarci? Dammi la chiave, faccio fare pulizia», le risponde l'amica accarezzandola.

«È naturale», ossia è nell'ordine delle cose naturali, della natura tutto ciò che è accaduto: sia la crudeltà dell'atto compiuto da Julie sia il rimorso, il senso di colpa che ora sente. Ma proprio tale naturalezza sconvolge Julie: essa si rende conto del significato profondo di ciò che è accaduto: per la prima volta, dopo lungo tempo, semplicemente ha agito, ha vissuto. Proprio questa consapevolezza, proprio la rivoluzione in essa contenuta, le produce un magma interiore talmente prepotente da non poter essere annegato come le altre volte nell'acqua, e addirittura le impone un ritorno al passato, alla sensibilità viva un tempo, che la melodia del funerale di Patrice ci svela. Nemmeno l'acqua della vasca, ormai, può proteggere Julie dal mondo, come potrebbe fare un liquido amniotico.

co; al pari della madre ormai demente, la piscina, questo enorme ventre materno, non sa più preservarla dalla vita, non può più darle l'illusione non solo di morire, ma di non essere ancora o, peggio, mai nata. Al contrario, anzi, quel luogo d'acqua diviene ora quello della nuova vita, della rinascita di un'identità che non solo si confonde, ma si conforta con quella dell'altro – qui Lucille.

Ma la compassione, come sappiamo, pretende di essere ricambiata, poiché si iscrive in quel meccanismo di reciprocità di cui abbiamo parlato in apertura di capitolo e che lega e unisce tra loro eventi, cose, persone.

Così accade che una notte Julie venga svegliata da una telefonata di Lucille la quale, disperata, la implora di raggiungerla a Pigalle nel locale dove lavora. Julie, dapprima esitante, cede infine alle preghiere dell'amica, si reca al locale, agisce nuovamente. E qui la struttura drammaturgica del film poiché, come sappiamo, segue passo passo il percorso di Julie, deve mutare e muta la propria sostanza e anche la propria orditura. Non siamo più dinanzi a un'architettura circolare, a un moto ciclico sempre uguale a se stesso che trasforma l'agire in gesto, avvolgendolo su se stesso, togliendogli finalità, valore e peso. Non intercorrono più pause – il solito bar, la piscina, il caffè, il flautista ecc. – tra una serie di atti vuoti e la sua identica reiterazione. Il tempo, improvvisamente, ricomincia a scorrere; il ritmo del film si fa più serrato, si infittisce di azioni pregne di conseguenze, di atti che si legano strettamente tra loro in una struttura di cause ed effetti. Il crescendo che si genera in questo modo viene inoltre intensificato dalla brevità delle scene e dalla loro nuova dinamica interna, dal loro ritmo, ora scandito dall'attivismo di Julie, colta ormai non più nella sospen-

sione e nella irrisoluzione dei gesti, degli atti vuoti appunto, ma nella concretezza dei comportamenti. È significativo il fatto che proprio da questo momento tutto ciò che aveva trovato svolgimento nella drammaturgia della musica e del colore, trapassi in una drammaturgia dello sguardo (attraverso specchi e vetri) e in una autentica drammaturgia dell'azione.

Ne abbiamo immediata conferma quando Julie giunge al cabaret *live-show*, dove trova, avvilita e in lacrime, Lucille che le chiede scusa per averla chiamata nel cuore della notte e le racconta di aver visto tra il pubblico in sala il proprio padre. «Mi sono chiesta su chi potevo contare – dice piangendo –, ero disperata, non sapevo a chi dirlo: ti ho chiamata... Julie, mi hai salvato la vita», dice Lucille. «No, non ho fatto *niente*», ribatte Julie, ancora una volta emblematicamente. «Sì – insiste Lucille, con l'entusiasmo di chi sa di assistere a un cambiamento fondamentale nell'altro –, sei venuta; te l'ho chiesto e sei venuta, è uguale.» Poi, rivolge il suo sguardo alle immagini trasmesse dalla televisione nella cabina dei tecnici: «Julie – esclama stupita – sei tu!». «Sono io», conferma Julie sorpresa.

Il suo volto è ora ripreso in primo piano attraverso una vetrata oltre la quale si trova la televisione che sta guardando. Il vetro assolve così nuovamente la funzione di barriera che, pur nella sua trasparenza, offre a Julie l'illusione di essere separata e al riparo dall'oggetto della sua attenzione, del suo sguardo. Ma, assumendo appunto lo sguardo di Julie, grazie a un repentino ribaltamento del punto di vista, noi spettatori ci rendiamo conto di cosa effettivamente essa stia vedendo, di quale *choc* essa stia provando. Al di là della vetrata che ha dinanzi

a sé e sulla quale si riflette la sua immagine, Julie osserva, nelle vecchie fotografie che la ritraggono insieme a Patrice e che la televisione sta mostrando, proprio la sua immagine di un tempo che appare quasi irriconoscibile.

Così il vetro non è più lo schermo in cui la realtà e il suo riflesso si scambiano, come nella scena in cui i volti di Julie e della madre si sovrapponevano, ma è ora uno schermo che, affiancato a un altro schermo, quello televisivo, svela i cambiamenti di una stessa realtà, di uno stesso volto, contrapponendo le sue immagini attuali e passate.

Ma, improvvisamente, a quelle immagini si sostituisce quella di Olivier e della giornalista che apparve sulla terrazza dell'ospedale. Olivier, incalzato dalla donna, rivela di aver acconsentito alla richiesta del Consiglio Europeo di completare il concerto per l'unificazione dell'Europa, commissionato a Patrice e rimasto incompiuto. L'opera – spiega Olivier – secondo le intenzioni di Patrice, dovrebbe essere suonata contemporaneamente da dodici orchestre nelle piazze di altrettante città europee. Sullo schermo televisivo, si alternano le immagini della partitura del concerto, ricca di correzioni tracciate con un pennarello blu, e quelle di altre fotografie. «Sono foto, documenti che ho trovato nel cassetto della scrivania di Patrice al Conservatorio; la moglie era contraria, io non so se ho il diritto di mostrarle», afferma Olivier imbarazzato. Molte delle fotografie mostrano Patrice in compagnia di una giovane donna bionda.

Julie, vedendole, rimane interdetta. Il passato è ancora più irriconoscibile di quanto avesse creduto osservando la propria immagine di un tempo.

E non è certo un caso che il mezzo deputato a una ta-

le rivelazione sia proprio quello televisivo, il quale, al pari degli spettacoli del cabaret *live-show*, promette di far provare brividi inauditi o di appagare morbose curiosità, raggiungendo la pura trivialità – col gettare un vecchio da un'altezza di decine di metri (come Kieślowski ci ha mostrato nella scena dell'incontro tra Julie e la madre) o con l'aprire, come adesso, a tutti, con noncuranza, la parte più intima e gelosamente custodita della vita di qualcuno che non c'è più.

Ma quanto sapeva Julie di quella parte di vita di Patrice? È una vera rivelazione, questa? È difficile crederlo. Infatti più volte abbiamo posto l'attenzione su quell'insieme di segni che ci hanno portato a considerare il legame fra Julie e il marito come una corda – una corda di pianoforte avevamo detto in metafora – carica di nodi irrisolti. Abbiamo notato come Julie accarezzasse sullo schermo televisivo, durante i funerali, la bara della figlia, non quella del marito. E come avesse deciso di conservare del suo passato un unico ricordo: il lampadario della bambina, non ciò che recava le tracce del marito: oggetti, proprietà e non ultima, sappiamo, la musica, il nodo più grande, più stretto e più doloroso.

La sceneggiatura, poi, è ricca di esplicitazioni in questo senso che Kieślowski ha ommesso nel film, per renderlo, crediamo, maggiormente ambiguo, elusivo e aperto a livelli diversi di interpretazione. Emblematica, in sceneggiatura appunto, la domanda insinuante che la giornalista rivolge a Julie: «Vi amavate? E questo bastava? L'amore?»³. Una domanda alla quale, ancora in sceneggiatura, Julie sembra rispondere solo più tardi, durante l'incontro con la madre: «Ero felice, mamma. Li amavo e loro mi amavano. Non mi ribellavo... E sarebbe stato co-

si per tutta la vita. Ma è successo quello che è successo, e adesso non ci sono più. Io... Mi ascolti, mamma? Ho capito che se è successo questo, farò soltanto quello che voglio: niente. Non voglio ricordi, cose, amici, amore, né amicizia... Sono tutte trappole»⁴. In queste poche battute le parole sembrano sostenere il peso di un rapporto vissuto in un tacito accordo di reciproca sopportazione. Le parole qui non solo evocano ciò che non è dato vedere allo spettatore, ma esplicitano anche ciò che, di quell'accaduto invisibile, di quel passato, è rimasto come sedimento emotivo del personaggio, come rappresentazione in un suo teatro della memoria carico di contraddizioni: da un lato il miraggio illusorio e consolatorio di un idillio familiare caldo di sentimenti ricambiati; dall'altro, la rimossa consapevolezza della realtà di un rapporto freddo, fatto di fughe e di silenzi.

Quali e quante illusioni sa creare un'interiorità alla ricerca della felicità; quante trappole sa costruirsi per ricantucciarsi dentro al riparo dai propri dolori e dalle proprie miserie! Così Julie ha fatto prima e dopo l'incidente stradale. In quel «niente» inseguito come meta, ennesimo miraggio, non era nascosta solo la volontà di sfuggire alla sofferenza del distacco, della lontananza, ma anche della vicinanza. Quel «niente» era il rifugio di Julie, solitario e libero, ma anche pericoloso, quasi letale, che Kieślowski ha rappresentato attraverso il colore blu. Il giallo era al contrario il colore da cui Julie fuggiva. Un colore non solo intimo e caldo come l'idillio familiare sognato, ma anche sgradevole.

La contraddittorietà dei colori è solo apparente, è solo una delle manifestazioni ambigue, mutevoli, «metafisiche» di cui partecipa, come abbiamo già detto, la natu-

ra, anche quella umana. Tutto nella natura, come sa il mistico, è compensato con una regolarità che le intelligenze le più scettiche non hanno ancora potuto demolire. Ogni cosa ha in sé una reciprocità che tuttavia spesso, come sappiamo, assume le sembianze della contraddizione o dell'ambivalenza.

«Caratteristica rintracciabile in tutta la mitologia riguardante il colore giallo è l'ambivalenza di significato», ricorda Ejzenštejn, il quale, riprendendo Freud sostiene che «tale fenomeno è spiegabile con il fatto che nei primi stadi dell'evoluzione un medesimo concetto, un medesimo significato e una medesima parola rappresentano due cose opposte che si escludono a vicenda. [...] Si è già visto che, nell'antichità, l'interpretazione cromatica nacque quale antipodo al tono positivo, motivato dal sole, del giallo. La sua reputazione negativa era data dalla somma non più d'indicazioni limitatamente coloristiche, ma d'indicazioni associative. [...] Le lingue sacre e divine designarono coi colori del giallo e dell'oro l'unione dell'anima con Dio e, per contrapposto, l'adulterio in un senso mistico. Nel linguaggio profano, questo fatto era la materializzazione di un simbolo ambivalente, rappresentante sia l'amore legittimo sia l'adulterio carnale che rompe i legami del matrimonio».⁵

L'associazione tra giallo e adulterio, già utilizzata in passato, ad esempio, da Shakespeare, viene qui ripresa da Kieślowski che non a caso fa di questo colore la dominante cromatica della scena svoltasi nel cabaret *live-show*. Il giallo che aveva ormai preso il sopravvento sul blu, nella vita di Julie, conduce con sé quindi non solo i sentimenti di ritorno alla vita, all'attività, ma anche quelli che per una lieve trasformazione di questi, possono facil-

mente sfociare in una sorta di – come dice Kandinskij – «intensità insopportabile per lo sguardo e per l'anima»⁶.

¹ K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Tre colori. Blu, Bianco, Rosso*, Bompiani, Milano 1994, p. 51.

² L'incertezza che Julie tenta di mantenere con questa risposta reca le tracce di quella che provò Kieślowski, il giorno in cui confessò di non aver superato l'esame di ammissione alla Scuola di Cinema a sua madre, il cui volto gli apparve bagnato di gocce che non seppe mai comprendere se fossero quelle della pioggia o del pianto.

³ Kieślowski, Piesiewicz, *Tre colori* cit., p. 43.

⁴ *Ivi*, pp. 76-77.

⁵ S.M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film*, Einaudi, Torino 1964, pp. 302, 306, 308.

⁶ V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989, p. 62. Ancora a proposito delle proprietà del giallo, vedi J.W. von Goethe, *La teoria dei colori. Lineamenti di una teoria dei colori*, Il Saggiatore, Milano 1979, p. 187. «Se dunque questo colore è gradito ed è fonte di lietezza quando è puro e di tonalità chiara, e possiede invece serenità e nobiltà nella pienezza della sua energia, si mostra però estremamente sensibile, producendo un'impressione sgradevole quando è sporco. [...] È sufficiente un leggero e impercettibile movimento per tramutare la bella impressione del fuoco e dell'oro nella sensazione del sudiciume, invertendo il colore della dignità e del diletto nel colore dell'infamia, della ripulsa, del disagio.»

L'essenza dei colori è mutata e, insieme a essa, quella della musica e della vita di Julie. Un forte sommovimento si è prodotto, si è compiuto. Ma come reagisce ora Julie?

Lo scopriamo non da spettatori distaccati, ma condividendo il turbamento, l'inquietudine, l'ansia di Julie in virtù della struttura che soggiace a questa unità drammaturgica. «La costruzione drammaturgica – ricorda Kieślowski – non è copia della vita, ma ne rispetta le regole fondamentali.»¹ Ancora una volta, l'impianto strutturale e quello drammaturgico quindi non sono elementi autonomi, ma seguono ed enunciano, anzi, trasferiscono, allo spettatore lo stato interiore di Julie.

Il tempo, in questo segmento drammaturgico, è infatti sottoposto ad una nuova ed estrema accelerazione, ad una concentrazione ancora più intensa rispetto all'unità precedente e che il film finora non aveva conosciuto. La scansione degli eventi diviene affannosa, il ritmo più serrato che mai. Ellissi temporali, cesure e bruschi tagli di montaggio, sostengono una logica dell'implicazione ricca di sottintesi e supposizioni. I nessi associativi così

chiamati in causa, assolvono, insieme al ritmo, una funzione di rispecchiamento dello stato interiore di Julie, dal momento che traducono l'impulsività del suo agire, la sua nuova istintività.

Così, dopo aver visto Julie nel cabaret *live-show*, ora, dopo uno stacco netto, la vediamo scendere da un taxi. Nonostante sia notte fonda, si è recata dalla copista. Ha fretta. Vuole ottenere il recapito di Olivier e scoprire come siano potuti ricomparire gli spartiti del concerto per l'Europa che credeva distrutti e persi per sempre. La copista spiega d'aver intuito l'intenzione di Julie di distruggere la partitura e d'averne perciò conservata e spedita una copia a Strasburgo: «È una musica così bella – dice – non si possono distruggere certe cose».

Ma è proprio l'intenzione di distruggere che, nonostante tutto, sopravvive in Julie; è proprio questo il motore del suo agire, ora frenetico. Lo svelano le parole che a Olivier grida in mezzo alla strada, dopo averlo rincorso disperatamente: «Ho saputo che vuole terminare la partitura di Patrice... Lei non lo può fare, non ne ha il diritto! Non sarà mai la stessa cosa, lo capisce?». «Ho solo accettato di provare, non so se arriverò alla fine», controbatte Olivier, il quale poi, con calma lucida, soggiunge: «E le dico perché. È stato un mezzo. Mi sono detto: "Poco importa per cosa farla piangere, per farla correre". Era il solo modo, il solo modo per farle dire "voglio" o "non voglio"». Julie appare indispettita come una bambina: «Io non... ma, non è giusto». «No – replica fermo Olivier – ma non mi ha lasciato altra scelta... Non vuole vedere quello che ho fatto? Se solo potessi suonarglielo.» Julie, ora assorta, incantata, constata la propria sconfitta.

Mai come ora ha avuto più chiara percezione di quan-

to l'amore sappia essere trappola e di quanto sappia divenire potente e incontrollabile motore d'azione. Non ci riferiamo qui solo all'amore di Olivier per Julie, un amore che lo ha spinto ad agire in maniera dissacratoria nei confronti della musica, considerata come semplice «mezzo»; ma anche e soprattutto all'amore di Julie per la musica stessa, un amore talmente forte da costringerla ad agire, a correre, a gridare finalmente, non foss'altro che per una difesa dalle profanazioni altrui.

Così la musica torna a essere mezzo, corda di pianoforte che lega Julie a un altro uomo, anch'egli conscio di essere posto alla periferia di un universo il cui centro, il cui «amor che muove il sole e l'altre stelle» è proprio la musica.

Dopo uno stacco netto, rivediamo Julie e Olivier a casa di quest'ultimo. Tutto intorno domina una luce neutra e contrastata, la stessa che sempre più frequentemente è intervenuta a spezzare la luminosità giallo-ocra che via via aveva preso il sopravvento sul blu. Olivier sta suonando al pianoforte la nuova composizione. Julie la ascolta raccolta finché non le sovviene quale avrebbe dovuto essere, dice, nelle intenzioni di Patrice, il testo cantato dal coro. Olivier le si avvicina e, sussurrandole all'orecchio il canto del coro, la sfiora fin quasi a baciarla sulla nuca. Julie, brusca, lo interrompe: «Chi era quella ragazza... nelle foto in televisione... quella con Patrice?». A questa domanda, Olivier, imbarazzato, risponde con un'altra domanda: «Non lo sapeva?». Julie rimane a lungo in silenzio, poi lo incalza: «Mi dica semplicemente, era la sua amante?». Olivier rivela che la relazione tra la donna ritratta nelle fotografie e Patrice è durata diversi anni, poi conclude: «Che cosa intende fare?». A questa

domanda lo schermo si oscura ed esplode, ancora una volta, la musica del funerale di Patrice. Quando la musica si affievolisce, ricompare il primo piano di Julie che, sorridente, risponde di voler incontrare quella donna.

È, questa, l'ultima esplosione della marcia funebre di Patrice: per l'ultima volta il tempo si arresta e compie un salto nel buio del passato, nel nero di quella dissolvenza che segna qui per la prima volta una pausa veramente definitiva, una pausa finale, «perché – spiega Kandinskij a proposito della valenza musicale del nero – ciò che con questa pausa si è compiuto, è terminato per sempre: il circolo è chiuso»². E il suggello di tale chiusura è dato dal sorriso di Julie. Il passato è tornato non per rinnovarsi, ma per svanire per sempre. Non è solo il sintomo dato dal sorriso di Julie a rivelarlo, ma anche la natura retorica della domanda che ha rivolto a Olivier. Julie non intende ormai realmente indagare su verità che già conosceva, intende piuttosto confrontarsi con quelle verità in maniera diretta per la prima ed ultima volta.

Dopo un altro stacco netto, la vediamo al Palazzo di Giustizia, dove lavora Sandrine, l'amante di Patrice. La cerca in ogni donna bionda con la toga che vede nei corridoi e infine la trova: la osserva dapprima in lontananza, poi attraverso il vetro della porta dell'aula di tribunale dove dibatte la causa di divorzio tra Karol e Dominique, protagonisti di *Film Bianco*³; poi, continua a guardarla attraverso la cancellata del Palazzo di Giustizia, oltre la quale la vede allontanarsi; infine, la scruta al di là del vetro di un *bistrot* dove la donna pranza con alcuni colleghi.

Il vetro, inteso come separazione trasparente (lo è anche la cancellata del tribunale), ancora una volta, ha da-

to a Julie l'illusione di essere protetta dal contatto diretto con l'altro; un contatto, un incontro questo, ch'ella riconosce come decisivo e che perciò la spinge a indugiare. Ma infine giunge il momento in cui l'esitazione si trasforma in fermezza risoluta, persino fredda: «Mi scusi, lei era l'amante di mio marito?», chiede a Sandrine, nella toilette del *bistrot*. Sandrine, che evidentemente ha riconosciuto in Julie la moglie di Patrice e in quel crudo modo d'apostrofarla l'enunciazione di un'evidenza, di una conferma, risponde semplicemente di sì.

È come se tra queste due donne, unite loro malgrado dalla morte dello stesso uomo, circolasse, sin da questo primo momento, una sorta di corrente fredda che si rappresenta non solo nei loro modi ruvidi, diretti, sbrigativi; ma anche attraverso la luminosità ancora una volta estremamente contrastata e dai colori neutri. Evidentemente entrambe avvertono con acutezza quanto Patrice sia ancora presente nelle loro vite. Sandrine, poi, non ha bisogno di evocare l'uomo amato, perché egli sopravvive in lei attraverso il bambino che porta in grembo. Julie se ne accorge proprio in questo momento: abbassa lo sguardo al ventre gravido della donna e le chiede se il figlio che porta sia di Patrice. Sandrine racconta di non aver mai voluto figli, ma di aver tuttavia deciso di non abortire quando si accorse di essere incinta di Patrice, dopo l'incidente stradale.

Poi, anticipando la domanda di Julie chiede: «Vuole sapere se mi amava?». «Sì, era quello che volevo chiederle, ma ora non è più necessario, so che l'amava», dice Julie, mentre un dettaglio in soggettiva dall'estrema forza espressiva, mostra al collo di Sandrine una catenina d'oro con la croce, simile a quella che Julie doveva aver

portato un tempo e che aveva donato ad Antoine, l'auto-stoppista, il quale, l'aveva trovata sul luogo dell'incidente stradale. Curiose asimmetrie sanno disegnare i percorsi di uno stesso oggetto...

Sandrine che non sa, ovviamente, del dono di Julie ad Antoine e del suo significato, vedendo Julie allontanarsi, le domanda: «Julie, mi odierà?». Pensiamo proprio di no. Sappiamo che Julie non ne ha motivo e che nell'incontro con essa ha solo ottenuto la conferma che voleva e che si attendeva: Patrice aveva trovato non nella propria moglie, ma in Sandrine, la donna disposta a porlo al centro del proprio universo.

E tuttavia la decisione di Sandrine di non abortire fa sopravvivere Patrice non solo per sé, ma anche per Julie. I morti non scompaiono mai, come non scompaiono mai il passato; Julie se ne accorge con strazio. Ma nel fatto che dovesse prenderne atto proprio attraverso una gravidanza, seppur non propria, c'è davvero qualcosa di estremamente spietato. Il suo sentimento di maternità così invocato, viene di nuovo trascinato violentemente sulla scena del suo teatro della memoria. Dinanzi a una simile crudeltà, Julie non può impedirsi di cercare ancora nel blu dell'acqua della piscina un sollievo alla propria pena.

Il silenzio in cui era rimasta Sandrine dopo la domanda: «Julie, mi odierà?», si infrange ora con il rumore forte del tonfo nell'acqua di Julie. La piscina è più scura e silenziosa che mai. La macchina da presa, con una panoramica lenta, lentissima, ne percorre la superficie blu, alla ricerca di Julie; ma, invano: una calma immobile, inquietante, regna ovunque. Il movimento della macchina da presa sull'acqua dilata inverosimilmente il tempo e l'attesa dello spettatore, dando vita ad un'altra sospen-

sione carica di *suspense*. Ma, improvvisamente, nel momento in cui sembra che la macchina da presa abbia passato in rassegna l'intera piscina senza successo, Julie, con gran fragore, riemerge in primissimo piano. Dopo questa lunga apnea, è senza fiato, singhiozza, cerca disperatamente di respirare.

Tutto ciò richiama una scena svoltasi nella villa di campagna, quando Julie aveva interrotto bruscamente il completamento dello spartito ritrovato con lo schianto del coperchio del pianoforte: l'acqua della piscina del giardino, si era riflessa sul suo volto contratto da uno sforzo d'apnea. Il richiamo ai sentimenti di maternità sta facendo tornare Julie alla condizione di allora, proprio adesso che sembrava uscirne?

La risposta si trova nella scena successiva, che si apre sull'immagine di Julie che, recatasi non a caso dalla madre, la osserva rapita ancora una volta dalla televisione in cui vede un equilibrista camminare su una corda sospesa nel vuoto. Julie guarda la madre di nuovo al di là della grande vetrata sulla quale vede riflesso il proprio viso, questa volta non più accanto a quello della madre appunto, ma accanto alla chioma di uno dei grandi alberi del parco della casa di cura. Oltre al sentimento di maternità, è ancora il bisogno di ritrovare le certezze di un tempo, a spingerla nuovamente dalla madre. Eppure adesso Julie si ferma al di qua della vetrata, perché è consapevole che al di là di essa, presso la madre, non vi troverebbe ciò che cerca.

La musica può offrirglielo. Infatti, la musica, quella composta da Olivier e che ritorna sull'immagine di Julie che si allontana sotto gli alberi del parco, è ciò verso cui il nostro personaggio sta finalmente muovendo.

Giunge da Olivier, il quale, osservandone il volto, vi scorge i segni di un cambiamento. «È successo qualcosa?» chiede; poi, senza nemmeno attendere risposta, conclude: «L'ha incontrata».

Julie ricorda come il giorno in cui Olivier volle consegnarle le carte e le fotografie trovate nella scrivania di Patrice e mostrate alla televisione, ella rifiutò. «Se le avessi prese, l'avrei scoperto allora e se le avessi bruciate senza guardare, non lo avrei scoperto mai», dice; poi sorride e commenta: «Forse è stato meglio così». È, questa, la frase con cui Julie sancisce, in maniera paga e pacata, l'importanza di altro e determinante passo del suo percorso.

È lei, adesso, a chiedere a Olivier d'ascoltare la musica finora composta per il concerto. «Sono i violini?» chiede Julie. «Le viole», risponde Olivier, mentre lo scorrere del dito di Julie sullo spartito, fa sollevare, come era già accaduto in passato, una musica dapprima delicata, poi potente, fragorosa, infine rimbombante, chiassosa. Julie coglie l'effetto di questa pesantezza: «Aspetti, aspetti, aspetti – dice sollecita –. Forse più leggero: senza le percussioni». Riascoltiamo le prime note del brano modificato, su un campo lungo, dominato dal giallo-ocra, di Julie accovacciata ai piedi del pianoforte al quale è seduto Olivier. L'immagine via via sfoca sempre più per lasciare spazio alla musica, che ora torna nuovamente trasformata: «Togliamo le trombe», dice infatti Julie, e aggiunge: «Piano, piano sul tasto»⁴. La musica diventa lieve. «E al posto del piano...», dice Julie, «il flauto», completa Oliver. Il suono del flauto si solleva soave, cresce, si evolve ma mentre riappare l'immagine di Julie sorridente, d'un tratto si spegne, si affievolisce.

«E la fine?» chiede a Olivier; «Non lo so», risponde questi sconsolato. Julie si ricorda di uno spartito che ha nella borsa e che contiene il contrappunto finale: si tratta di un *Memento*, un brano che riprende Van den Budenmayer, compositore caro a Patrice⁵. «Se riesce a legare tutto insieme, me lo mostra?» conclude.

Emblematica questa conclusione sul *Memento*.

«Memento», ovvero in latino: «Ricorda!». È parola, questa, sui cui significati ambivalenti Kieślowski gioca. Può indicare infatti sia la parte della messa in cui vengono menzionati, ricordati, appunto, i vivi e i morti sia un'esortazione alla memoria, un monito per non dimenticare. Ma, nel gesto con cui Julie trae dalla borsa il brano con questo titolo e conservato per così tanto tempo come unico superstite alla distruzione compiuta, è inscritto un indizio che svela come essa, nonostante i suoi sforzi, non fosse mai riuscita a dimenticare, a cancellare il passato.

Ma allora perché consegnare quel brano a Olivier? La musica deve rimanere corda intricata e carica di nodi anche nel rapporto con lui? È, questa, l'ultima traccia, il più radicato sedimento del passato che ancora non ha trovato una risposta e che separa Julie da una piena accettazione di se stessa e della propria vita. Essa ha corretto, modificato, migliorato, addirittura ridisegnato e stravolto la musica di Olivier; ma gliel'ha lasciata infine nelle mani, come se le sue non l'avessero mai sfiorata, come se le sue dita non avessero mai percorso quegli spartiti. Eppure noi spettatori, quella musica in origine così pesante l'abbiamo sentita improvvisamente librarsi leggera, al tocco di Julie.

Julie ha eliminato infatti dalla partitura, dalla musi-

ca, tutti gli strumenti che avrebbero potuto gravarla eccessivamente, fino a materializzarla, e farla, per così dire, diventare terra. «Il giallo – ci ricorda Kandinskij – è il colore tipico della terra⁶ [...] e da un punto di vista musicale ricorda il suono delle fanfare con la tuba: forte, ostinato, assordante». ⁷ Julie ha dunque eliminato dalla partitura di Olivier – che qualcuno ha definito persino «pompieristica»⁸ – gli elementi che rischiavano di appesantirla come gli ottoni e, in particolare, le trombe troppo squillanti e acute («il giallo diventa facilmente acuto», ha anche detto Kandinskij⁹).

La musica di Olivier, intimamente intrisa, per così dire, di giallo, di terra, di vita e di «sensazioni di forza, energia, tensione, determinazione, gioia trionfo»¹⁰, viene in qualche modo innalzata, spiritualizzata dall'intervento di Julie. Infatti, essa mantiene solo gli archi che, non a caso, come abbiamo già detto, nell'armonia cromatico-musicale più comunemente accettata, corrispondono al blu scuro intenso, colore spirituale per eccellenza. Agli archi viene inoltre aggiunto, come enfaticizzazione della dimensione spirituale e in sostituzione di ciò che è stato eliminato, il flauto, espressione sonora dell'azzurro¹¹.

Ma un tale perseguimento della spiritualità come dimensione di purezza e perfezione, come anelito all'assoluto; una simile fuga dall'immanenza verso la trascendenza, altro non può essere se non un estremo rifiuto della vita. Kieślowski ce ne dà più precisa cognizione facendoci intravedere, nella chiusura di questa scena, come il percorso del suo personaggio non sia ancora del tutto concluso. Julie torna infatti con la mente a Sandrine e chiede a Olivier di revocare all'avvocato il mandato di vendita della villa di campagna.

È là, infatti, che ora si reca facendosi raggiungere da Sandrine, per mostrarle ogni stanza e comunicarle ciò che ha deciso per il nascituro: «Ho pensato – dice – che doveva avere il suo nome e la sua casa: questa». Sandrine, dapprima rimane quasi imbarazzata, poi, scossa, ride: «Lo sapevo», dice. «Cosa?» chiede indispettita Julie. «Patrice mi ha parlato molto di lei», risponde Sandrine. «Ah sì? Per esempio?» domanda glaciale e sarcastica Julie. «Che lei è buona, che lei è buona e generosa – continua Sandrine –, che così vuole essere. Si può sempre contare su di lei... anch'io lo posso.» Julie la fissa a lungo immobile, fredda, totalmente irrigidita. Sandrine, che solo ora si avvede della reazione di Julie, le tocca la mano e si scusa.

Sandrine, attraverso le parole di Patrice, ha colto nel segno. Julie «vuole essere buona», ma difficilmente lo può essere come vorrebbe, ossia in maniera assoluta. In quel dono al figlio e alla donna di Patrice, ovvero a Patrice stesso, Julie coniuga i propri sentimenti più nobili ed elevati con i più negativi nei confronti di Patrice. In altre parole, il gesto di Julie è un abbraccio a Patrice, ma un abbraccio di commiato.

A volte la generosità reca in sé le tracce dell'egoismo. Anche nel regalo segreto che Julie offriva a Patrice attraverso la propria creatività musicale vi era il tentativo di celare il rifiuto amoroso nei suoi confronti e quello di coltivare il proprio amore per la musica in solitudine.

La scena successiva è, da questo punto di vista, particolarmente esplicativa. Appare il particolare della mano di Julie che stringe un pennarello blu con il quale completa la partitura del concerto. Le linee di cancellazione che traccia sono decise, le note ben definite. In esse rico-

nosciamo quelle già viste sulla partitura del concerto mostrata sia a casa della copista sia in televisione. È un indizio, questo, che non può lasciare dubbi sul ruolo svolto da Julie nella creazione della musica di Patrice¹².

Terminata la partitura, Julie telefona a Olivier per comunicargli che può andarla a ritirare. La risposta di Olivier – il cui volto, emblematicamente appare come scisso in diverse immagini che si confondono tra loro, rendendo impossibile distinguere quella reale da quelle riflesses sul coperchio del pianoforte aperto – è perentoria e dura e non si fa attendere: «Non verrò a prendere la partitura, ci ho pensato tutta la settimana. Questa musica può essere la mia musica, un po' pesante e rozza, forse, ma mia». Scompare l'immagine di Olivier e ne rimane solo la voce fuori campo a scandire chiaramente e con tono deciso l'ultima parola alla quale viene assegnata così una grande risonanza, ampliata ancora dalla lunga pausa che anticipa la conclusione: «O sua, e in tal caso bisognerà dirlo». «Ha ragione», risponde Julie con un filo di voce e abbassa il ricevitore. La vediamo rimanere a lungo completamente ripiegata su di sé e infine riprendere il telefono: «Sono ancora io. Volevo chiederle... È vero che dorme sul materasso dove noi... Mi ama sempre? È solo?» e dopo una lunga pausa: «Arrivo». Julie si risolle-va, si volta: ha il viso bagnato dalle lacrime. Con le mani sporche di pennarello blu, tocca gli spartiti e si solleva intenso il canto del coro; raccoglie infretta la partitura, la arrotola ed esce di casa.

Quella corda fitta di nodi irrisolti che stava per vincolarla con le stesse ipocrisie a Olivier, è ora finalmente sciolta. E, ciò, grazie ad un altro uomo che, come Patrice, rimane e rimarrà alla periferia dell'universo di Julie, ma

che, diversamente da Patrice, ha in sé un amore più autentico e forte per Julie. Quelle verità che Julie aveva nascosto non solo al mondo, ma anche a se stessa, possono ora venire alla luce.

La musica, nella quale essa continuava a sentire l'eco del nome di un altro, a vedere il riflesso di un altro, ora reca solo ed unicamente il suo nome, la sua immagine.

L'ultimo passo del percorso è compiuto, l'ultimo pezzo del guscio d'ambra è andato in frantumi.

¹ *Il profumo dell'aria*, intervista a Kieślowski, in S. Murri, *Krzysztof Kieślowski*, Il Castoro, Milano 1997, p. 10.

² «Da un punto di vista musicale si può paragonare [il nero] a una pausa finale: dopo qualsiasi prosecuzione appare come l'inizio di un nuovo mondo.» V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989, p. 67.

³ Era uso di Kieślowski servirsi delle apparizioni fugaci dei protagonisti dei diversi film di una stessa serie per dare a quest'ultima una maggiore unità. Si tratta di un *escamotage* dai risvolti ludici, per stimolare la curiosità dello spettatore e renderlo così maggiormente partecipe e attivo nella visione del film.

⁴ L'espressione «sul tasto» è pronunciata in italiano nella versione originale.

⁵ Molta confusione, molto sconcerto è stato provocato tra quanti, critici cinematografici e musicali, si sono messi sulle tracce dell'ottocentesco compositore olandese Van den Budenmajer. In realtà si tratta di una figura del tutto immaginaria, nata da una sorta di scherzo goliardico di Kieślowski e Preisner; una figura, questa, alla quale i due hanno attribuito persino una data di nascita e una di morte, oltretutto, naturalmente, la paternità di gran parte della musica di Preisner.

⁶ Kandinskij, *Lo spirituale* cit., p. 62.

⁷ *Ivi*, p. 68.

⁸ Cfr. ad esempio (riportato nell'antologia critica di questo volume, a p. 120) V. Ostria, *Le hasard et l'indifference*, «Cahiers du Cinéma», n. 471, settembre 1993, pp. 65-67.

⁹ Kandinskij, *Lo spirituale* cit., p. 65.

¹⁰ *Ivi*, p. 68.

¹¹ *Ivi*, p. 63. «Da un punto di vista musicale l'azzurro assomiglia a un flauto, il blu a un violoncello o, quando diventa molto scuro, al suono meraviglioso del contrabbasso.»

¹² Non a caso, su di esso, insistono Kieślowski e Piesiewicz in molteplici passi della sceneggiatura.

Postludio

Al tocco del dito di Julie sulla partitura, la musica del concerto si solleva potente.

L'incipit è dato da un coro che recita – poiché evita il più possibile i vocalizzi – in greco il testo della *Prima Lettera* di San Paolo ai Corinti.

«Se anche parlassi la lingua degli angeli,
Ma non avessi amore,
Sarei solo un bronzo risonante.
Se anche avessi il dono della profezia,
La scienza di tutti i misteri e tutta la conoscenza,
E se anche avessi una fede tanto grande da smuovere le montagne,
Ma non avessi amore,
Non sarei nulla.
L'amore è pazienza, è bontà
L'amore sopporta tutte le cose
Aspira a tutte le cose
L'amore non muore mai.
Mentre le profezie

Verranno vanificate,
 Le lingue verranno fatte tacere,
 La conoscenza andrà affievolendosi,
 Resisteranno solo fede, speranza e amore.
 La più grande di tutte è l'amore.»¹

L'amore è il protagonista di quest'ultimo segmento drammaturgico non solo attraverso la musica, ma anche attraverso le immagini. In chiusura Kieślowski aggiunge al connubio audio-visivo sul quale ha fondato l'intera drammaturgia del suo film, le parole che vediamo scorrere nei sottotitoli. Ma quelle parole, coniugate con l'immagine di Julie nuda e colta nell'abbraccio di Olivier, potrebbero risultare fuorvianti. L'ambiguità che ha dominato l'intero film come espressione dell'inafferrabilità di un reale in perenne mutamento e come espressione dell'insondabilità di una metafisica che nel suo moto perpetuo sa coniugare gli opposti sino a confonderli; ora, dicevamo, quella stessa ambiguità diventa elemento che apre a dismisura i margini dell'interpretazione lasciati allo spettatore.

Molti, infatti, hanno trovato nel concetto di amore offerto dal romanticismo, il collegamento tra il testo visualizzato nei sottotitoli, la musica e le immagini di quest'ultimo segmento drammaturgico che colgono la protagonista e Olivier nell'atto sessuale. Ma Julie è innamorata di Olivier? No, ovviamente. Allora come giustificare quel testo? Con il recupero dell'originario significato attribuito alla parola Amore nella lingua paolina: «Agàpe», nel greco della *koiné*, significa «carità». La Carità è la terza virtù teologale, dopo la Fede e la Speranza («Nunì dè ménei, pistis, elpis, agàpe, ta tria tàuta: méizon dè touton

agàpe...», recitano gli ultimi versi) ed è espressa nell'imperativo di amare il prossimo come se stessi. È compassione nel senso più profondo del termine, ossia «patire insieme»; dunque è azione che supera e rifiuta l'indifferenza; è amore in senso lato; è, per usare le parole dello stesso Kieślowski, «ciò che spinge verso qualcosa e che domina completamente il senso delle nostre esistenze»²; ed è, infine, per Julie, secondo la definizione che abbiamo trovato, quell'«amor che muove il sole e l'altre stelle»: la musica. La musica rappresenta infatti nella vita di Julie il centro, attorno a cui ruota l'amore per ogni cosa, per ogni persona. Questa rotazione viene espressa qui, nella parte finale del film, sia attraverso il suono, sia attraverso l'immagine. Un unico e incessante movimento panoramico trasferisce infatti allo spettatore la sensazione di un moto rotatorio che sembra passare in rassegna tutti i personaggi del film muovendosi senza interruzioni da uno all'altro per unirli. Non solo, le musiche che in qualche modo essi avevano ispirato a Julie, ora ritornano e si fondono in quella del concerto per l'unificazione europea.

Così, quei *leit-motiv* che corrispondevano alle fasi, alle tappe del percorso di Julie, ritornano ora e trovano, nell'ultimo segmento drammaturgico del film, il loro pieno compimento. E, questo, in un recupero rigoroso dell'originario senso che al *leit-motiv* attribui Wagner, almeno secondo ciò che sostengono Adorno e Eisler: «Il *leit-motiv* non è in sé musicalmente sviluppato; esso – per acquisire un senso compositivo che travalichi la sua mera funzione indicativa – richiede ampi spazi musicali. L'atomizzazione del materiale corrisponde alla monumentalità della costruzione finale»³. Normalmente,

invece, il *leit-motiv* non trova mai nei film un suo compimento. «Il cinema – continuano Adorno e Eisler – richiede necessariamente interruzioni, non la continuità», quindi utilizza «pur sempre forme brevi che non ammettono affatto la tecnica del *leit-motiv* perché, proprio a causa della loro brevità, devono essere formate in sé medesime.»⁴

Diverso il caso di *Film Blu* che lascia sempre sospesa l'ultima frase dei brani che compaiono durante il suo svolgimento, per poi portarla a compimento e legarla al resto della composizione musicale nella sua parte finale.

Anche da un punto di vista meramente estetico, l'utilizzo del *leit-motiv* in *Film Blu* recupera la tradizione originaria. «Il *leit-motiv* wagneriano è indissolubilmente legato alla rappresentazione di simboli del dramma in musica. Il *leit-motiv* non deve meramente caratterizzare persone, emozioni o cose – sebbene sia stato interpretato sempre così – ma piuttosto, nel senso della concezione propriamente wagneriana, deve elevare gli avvenimenti scenici nella sfera dei significati metafisici, ad esempio la sfera del sublime, della volontà del mondo, del principio primordiale ecc.»⁵ Così accade appunto in *Film Blu*.

Tutto ciò trova il suo compimento e la sua sintesi estrema in questo ultimo frammento di film, che, accostandosi e assimilandosi in questo modo ai postludi musicali, rafforza e ribadisce una volta di più come il carattere musicale del film sia radicato in profondità, persino nella sua struttura fondante. Tutto finisce come era cominciato. Il cerchio si chiude, tanto nella forma, quanto nei contenuti. Infatti l'idea della circolarità investe non soltanto la musica e il colore, ma i temi a essi collegati. Julie ha compiuto un percorso interiore che ha cambiato

in profondità la sua esistenza, lasciando tuttavia immutata la sua superficie. Vediamo come ciò venga esplicitato nell'ultimo segmento drammaturgico del film.

Abbandonata la propria casa per raggiungere Olivier, Julie ha lasciato alle sue spalle il lampadario appartenuto alla figlia. Il blu delle gocce di vetro domina a lungo la scena fino a confondersi con il nero prolungato dello schermo.

«La vocazione del blu alla profondità è così forte che proprio nelle gradazioni più profonde diviene più intenso e intimo»⁶, scrive Kandinskij. «Se è molto scuro – continua – dà un'idea di quiete [...] con una profondità solenne, ultaterrena. Questa parola va intesa alla lettera: sulla via che conduce all'“oltre” si trova il terreno, inevitabilmente. Bisogna vivere tutti i dolori, i problemi, le contraddizioni della terra. Nessuno può evitarli. Anche qui si ha una necessità interiore, mimetizzata nell'esteriorità. La consapevolezza di questa necessità è l'origine della quiete. Ma questa quiete è lontanissima da noi, e quindi anche nel territorio dei colori è difficile accostarsi al regno del blu.»⁷

Bisogna prima inoltrarsi nel regno del giallo, quello della terra, nelle cui viscere ora Julie si inoltra. Il nero che aveva precedentemente oscurato lo schermo, ora si rivela essere quello della terra, del terreno vero e proprio e fitto di radici al di sotto delle quali si trova Julie con Olivier. La vediamo, ancora una volta, immersa in una luminosità giallo-ocra e al di là di un vetro contro il quale più e più volte viene a contatto la sua pelle nuda durante l'amplesso.

Il canto del coro, dopo un raccordo esposto dalla sola orchestra, lascia il posto alla voce acuta di un soprano in

si minore che accompagna, in crescendo, il movimento con cui la macchina da presa lentamente si solleva verso l'alto per mostrare infine Antoine, l'autostoppista. Egli, immerso nell'oscurità, spegne la sveglia, il cui suono si era stagiato via via più nitidamente sulla melodia del concerto, e porta la mano alla catenina d'oro appesa al collo, regalatagli da Julie. Il canto del soprano viene sovrapposto, in un altro crescendo, da quello del coro che si sdoppia: soprani e contralti ripetono i primi passi di questo passaggio, mentre tenori e contralti, stravolgendo il testo paolino, nominano Cristo, proprio quando la mano di Antoine tocca la catenina con la croce.

Il soprano riprende il testo originale nel punto in cui predice la fine della scienza e della conoscenza, mentre la macchina da presa continua il proprio movimento incessante e fluido, ora diretto da destra verso sinistra per inquadrare l'immagine sfocata, ingrandita e deformata della madre di Julie. Anche qui l'immagine e la musica sono saldate da un contrappunto che intensifica e valorizza i significati dell'una e dell'altra: lo smarrimento della conoscenza accennato nel testo viene accostato a quello della madre di Julie e dello spettatore dinanzi alla realtà e al suo riflesso.

Continuando il proprio movimento, dopo aver mostrato il primo piano della madre di Julie, la macchina ne mostra ora, infatti, il profilo e, infine, abbandonato il gioco di specchi, ritrova quel volto in posizione frontale con gli occhi che lentamente si chiudono, mentre un'infermiera accorre dal giardino nella stanza.

Ancora seguendo il corso della medesima panoramica, la macchina da presa inquadra ora uno spettacolo del cabaret *live-show* al quale assiste, con lo sguardo assente,

Lucille. La sua immagine appare per la prima volta velata di tristezza, anche grazie a un breve interludio di violino che a essa si sovrappone.

La macchina da presa riprende adesso a salire verso l'alto e inquadra dapprima il ventre gravido di Sandrine, sul quale scorre l'apparecchio per l'ecografia, poi, poco più in alto ancora, lo schermo su cui appare l'immagine del bambino che si muove e, infine, il volto sorridente della madre. Dinanzi a queste immagini, rimangono sole l'arpa e la voce del soprano, quest'ultima impegnata in un passo strettamente recitativo. Una simile sobrietà precede una pausa, quasi una sorta di indugio volto a esaltare il successivo e ultimo crescendo.

Dal silenzio emerge infatti, mormorato, il *leit-motiv* simile al *Requiem* mozartiano che aveva ossessionato Julie. Senza interrompere la propria panoramica, la macchina da presa giunge infine a inquadrare l'occhio di Julie, ripreso secondo la stessa modalità utilizzata nella scena del risveglio in ospedale, all'inizio del film – un ciclo si è chiuso. Seguendo la direzione di quello sguardo, la macchina da presa incontra, riflessa in uno specchio, l'immagine di Julie stessa, con il mento appoggiato alle mani giunte. Un mutamento della messa a fuoco rivela però che l'immagine di Julie non è riflessa sulla superficie di uno specchio, ma si trova al di là di un vetro sul quale ora si riflette la grande chioma di un albero. Dalle viscere della terra, dalle radici di un albero, alla sua chioma, al cielo: questo il tratto conclusivo del percorso di Julie che adesso piange sopraffatta e lieve e, come la melodia del flauto del *clochard* che ora udiamo, «quasi *ad libitum*».

¹ Nuovo Testamento, Prima Lettera di San Paolo ai Corinti, 13.

² *Il profumo dell'aria*, intervista a Kieślowski, in S. Murri, *Krzysztof Kieślowski*, Il Castoro, Milano 1997, p. 9.

³ T. Adorno, H. Eisler, *La musica per film*, Newton Compton, Roma 1975, p. 22.

⁴ *Ivi*, p. 23.

⁵ *Ivi*.

⁶ V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989, p. 63.

⁷ *Ivi*.

Ho intervistato un giorno Kieślowski e gli ho chiesto se girare dei film sulla realtà francese non fosse per lui, polacco, un *handicap*. Mi rispose che non comprendeva dove fosse il problema... D'accordo, ma con *Film Blu* ci si chiede fortemente se il cineasta non abbia un po' di presunzione circa le proprie facoltà di adattamento. [...] In *Film Blu* si entra in universo asettico e assolutamente falsato fin dall'inizio. Il tema del film è trovato nell'ambito della libertà. Poco importa...

Si può fare un film buono o cattivo a proposito di qualsiasi grande o piccola idea: sull'imperativo categorico di Kant o sull'estinzione della zuppa di cavoli nel mondo rurale... Ciò che importa è che lo spettatore vi trovi la propria adesione e la propria emozione. Ora, non solamente Kieślowski ci presenta una realtà francese denudata di qualsiasi verità documentaristica, ma mette in scena dei personaggi, una storia al limite del *kitsch* o del pompierismo (senza parlare delle scenografie come quella di rue Mouffetard e dei suoi dintorni, ripresi con l'occhio del turista convenzionale in ricerca del pittoresco più bolso). Non parliamo poi del bisogno abbastanza disastroso – in ogni caso fortemente

naïf dal punto di vista estetico – di sottolineare il titolo del film attraverso luci o oggetti blu... La libertà passa qui attraverso processi di grande crudeltà (Kieślowski è un cineasta della crudeltà). Poiché la libertà dell'eroina, Julie, non è ottenuta che al prezzo della morte degli esseri più cari, suo marito e sua figlia. [...] Quello che mi stupisce di più è vedere con questo film quanto il pensiero di Kieślowski possa essere funzionalista. C'è all'inizio un'auto che non è che utensile destinato a provocare indirettamente la solitudine di Julie.

L'elemento umano (la morte dei passeggeri) non rientra nella lista del conto. Allo stesso modo, alla fine, Olivier non ha che una funzione: far uscire Julie da una solitudine che non le conviene. La crudeltà di Kieślowski, o almeno la distanza della sua visione è rimarchevole. [...] La cosa più agghiacciante di tutto questo è la volontà subdola di Kieślowski di fare un cinema europeo. Il concerto per l'Europa ne fornisce un esempio. Ma c'è anche uno pseudo-alibi consistente nel restituire gli ideali (i *cliché*) della Rivoluzione francese nell'Europa attuale attraverso il destino individuale di uomini e donne che vivono in Europa. *Film Blu* ha in effetti tutto di un prodotto generico, senza ancoraggio geografico reale, tal quale la Cee avrebbe potuto commissionare a un cineasta. Ma non ci sono delle preoccupazioni più reali, dei soggetti più vivi in Europa? In qualità di polacco, Kieślowski non avrebbe potuto (come Skolimowski) interessarsi al destino dei compatrioti meno fortunati di lui ed emigrati in Francia o altrove in ricerca di rosicchiare una parte della torta della società dei consumi occidentali, ma ridotti come barboni sui marciapiedi dei métro? Attendiamo *Film Bianco* e *Film Rosso* per riconciliarci, si spera, con Kieślowski.

Vincent Ostria, *Le hasard et l'indifference*, «Cahiers du Cinéma», n. 471, settembre 1993, pp. 65-67.

Film Blu è un'esperienza cinematografica *totale*, che unisce, con una maestria e un'ispirazione ancora ineguagliate, molteplici ambiti percettivi e intellettuali. *Film Blu* è in effetti un film fatto di sensazioni; Kieślowski esplora qui, in modo innovativo, la ricchezza sensibile del materiale percettivo, scolpendo per così dire la luce e il suono. Così lo straordinario lavoro sulle sonorità permette – in un'epoca di relativa inflazione sonora nella maggior parte dei film – di ritrovare l'*udito* per percepire con maggior precisione suoni *inauditi*, facendo sorgere una sensazione di strana novità. [...] Si ritrovano, sul piano visivo, i medesimi mutamenti di scala che colpiscono sottilmente la percezione uditiva. La visione è quella naturalista, della realtà abituale: numerosi primi piani o particolari o dettagli che prelevano frammenti di reale, offrono una visione macroscopica, de-realizzante, favoriscono la nascita di un sentimento puramente esistenziale. [...] L'originalità di *Film Blu* è quella di offrire una risonanza metafisica ed estetica allo stesso tempo. Pochi cineasti pervengono, come Kieślowski, a trovare degli *equivalenti concreti, sensibili*, di idee astratte, di intuizioni intellettuali. [...] Il rispecchiamento audio-visivo presente qui attraverso numerose eco, riflessi, anamorfosi, metaforizza in maniera interessante lo sdoppiamento dell'opera d'arte, come se l'alterazione della percezione suggerisse un universo *latente*, un'altra dimensione.

Agnès Peck, *Bleu. Une autre femme*, «Positif», n. 391, settembre 1993, pp. 18-19.

Mi pare proprio una grossa sciocchezza quella di molti critici presenti a Venezia che, dopo la proiezione di *Film Blu*, hanno sparato a zero contro la musica, definendola

brutta, «pompieristica», fuori tono rispetto alla vicenda. Personalmente sono di parere opposto. Pur partendo da una conferma: quella musica è davvero «pompieristica», ma c'è la sua ragione, non possiamo giudicare la qualità di una colonna sonora come fossimo al concerto, cioè valutarla per i suoi valori musicali assoluti. Musica da film, musica riprodotta solidalmente alla pellicola. [...] Direi che è una partitura di pura «forma», senza emozioni, solenne e retorica com'è solenne e retorica l'idea di un'Europa che dà continue e dolorose prove di essere disunita, pur sprecando dichiarazioni di umana e reciproca comprensione. [...] Musica insomma che vale più come presenza drammaturgica e narrativa, che come architettura di suoni.

Ermanno Comuzio, *La musica del film*, «Cineforum», n. 327, ottobre 1993, pp. 63-64.

Una morte suggerita e non vista, un lutto paralizzante ma senza lacrime, una creazione musicale interrotta da una creatività indefinita, una inanità disperata e senza spasimi, un desiderio di vita che risorge, quale farfalla da una crisalide, da una sorta di mutazione: bagliori d'incubo, dettagli di quotidianità, frammenti di ricordo e lacerti di vissuto. Come la Veronica del film precedente, la Julie di *Film Blu* non ci racconta gli eventi ma le loro periferie sensibili: l'eco, a volte insondabile, che ne risuona nell'anima, l'immobilità e il silenzio su cui essi agiscono. Di fronte a un «cinema» che copia il verosimile dai simulacri della realtà televisiva, semplificando ciò che è complesso e riducendo a pacificatorio «spettacolo» la pena del vivere, il «cinematografo» di Kieślowski si propone come un (complesso) cinema della complessità. Cioè della verità profonda dell'esistenza. Se la

bellezza di un film si commisura sull'idea alta (e «altra») che esso dà del cinema, il film di Kieślowski è indiscutibilmente bello. Dalla concertazione duplicemente musicale delle sue immagini emerge, come per visibile incanto, l'ineffabile dell'esistenza.

Lino Micciché, in Mario Sesti (a cura di), *Krzysztof Kieślowski*, Dino Audino Editore, Roma, 1996, p. 59.

Sul finire della proiezione di *Film Blu*, sento cantate nella colonna sonora: «Queste dunque le tre cose che rimangono: fede, speranza, amore; ma di tutte la più grande è l'amore» e [...] nel vedere avvicinarsi sullo schermo le forme della vita e quelle della morte, della gioventù e della vecchiaia, dell'amore sublime e dell'amore mercenario, tutte sorrette dalla melodia del medesimo canto, come se ciascuna di esse non fosse altro che una delle tante manifestazioni, sempre nuove e diverse, di quell'amore uno e molteplice, di cui parla San Paolo, non posso astenermi dall'accostare *Film Blu* a *Teorema* di Pasolini, [...] storia di amore e di dolore che si svolgeva, come accade nel film di Kieślowski, alle soglie del mistero di Dio. Ai suoi denigratori Pasolini dedicava questi versi: «Ah Vergogna e splendore, vergogna e splendore! Mille nubi di pace accerchiano il cielo, amore, mai non finirai d'essere amore.

Virgilio Fantuzzi, *Krzysztof Kieślowski, tra cielo e terra*, «Rivista del cinematografo», supplemento al n. 4, aprile 1996, p. 5.

La morte sa produrre strazianti illuminazioni e curiosi svelamenti. Tutto di Julie ha lasciato supporre che la sua

crisi, la nuova durezza, la rabbiosa ricerca di solitudine, fossero legate a quel bisogno di autoannientamento a cui l'ha portata il dolore per la perdita della figlia e del marito. [...]

Non mi è difficile immaginare la verità. Patrice, come ha detto la giornalista che lo aveva conosciuto da ragazzo, era stato un giovane di talento, ma aveva delle mediocrità. Improvvisamente, dopo aver conosciuto Julie, diventa e viene riconosciuto come un grande musicista. Non lo diventa per virtù d'amore, ma perché Julie, autentica artista, interviene nel lavoro di Patrice, lo porta a perfezione, vi introduce la sua sensibilità, il suo mondo, la sua passione. Nell'espressione di tanta vocazione, poco importa che lui prenda per sé il consenso del mondo. Nell'amore per la musica, Julie ritaglia così, nella zona più in ombra di quell'amore, la sua quieta felicità che un po' di amore per Patrice sembra trascinare e in qualche modo trascina. [...] Ma quando Patrice muore, lei, che aveva affidato al nome di lui tutta la sua creatività, sa che ora deve tacere. Lei che non ha mai avuto identità propria, con Patrice perde anche l'identità camuffata in cui solamente poteva consistere. Occorreva perciò qualcosa, qualcuno che squarciasse il velo. [...] Ma proprio questa conclusione mi spinge ad assumere un'altra prospettiva; e se l'intero film fosse solo un'allegoria della condizione dell'artista? Se Julie altro non fosse che un ritratto d'artista ritagliato nell'oscuro spettacolo della nostra contemporaneità? E perciò un film sulla passione, sul patire, sul silenzio, a cui l'arte condanna?

Liborio Termine, *Le trappole di Kieślowski*, Trauben, Torino, 1999, pp. 82.

Bibliografia *

1. Scritti cinematografici di Kieślowski

KIEŚŁOWSKI K., *Dramaturgia rzeczywistości*, saggio di diploma di Kieślowski conseguito presso la Scuola Superiore Statale di Cinematografia di Lodz, corso di Regia (relatore prof. Jerzy Bossak), 1968. Un estratto appare in «Pantacinema», n. 13/V, agosto 1994; mentre la versione integrale commentata da Liborio Termine è in «La Valle dell'Eden», n. 2, maggio-agosto 1999.

KIEŚŁOWSKI K., PIESIEWICZ K., *Decalogo*, Einaudi, Torino 1991.

KIEŚŁOWSKI K., PIESIEWICZ K., *Tre colori: Blu, Bianco, Rosso*, Bompiani, Milano 1994.

KIEŚŁOWSKI K., *Les musiciens du dimanche*, «Positif», n. 400, giugno 1994, pp. 63-64.

KIEŚŁOWSKI K., *Approfondire invece che allargare*, «Microme-

* Abbiamo citato, in ordine cronologico, solo i testi riguardanti Film Blu, Film Bianco e Film Rosso e alcuni scritti di Kieślowski, mentre abbiamo escluso testi riguardanti le altre opere del regista nonché quelli non strettamente inerenti al film oggetto di questo studio, che compaiono invece nelle note ai singoli capitoli. (C.S.)

ga», n. 2, maggio-giugno 1997.

2. Interviste

CIMENT M., NIOGRET H., *Entretien avec Krzysztof Kieślowski*, «Positif», n. 391, settembre 1993.

LIBIOT H., *Krzysztof Kieślowski, un fatalista ottimista*, «Première», settembre 1993.

PARRA D., *Trouver l'essence du personnage. Entretien avec Juliette Binoche*, «Mensuel du Cinéma», n. 9, settembre 1993, pp. 25-30.

GEOFF A., *True blue*, «Time Out», n. 1207, ottobre 1993, pp. 20-21.

ROUCHY M.-E., *Un polonais qui décoiffe*, «Télérama», n. 2298, gennaio 1994, pp. 28-30.

DEJARDINS D., *Julie Delpy*, «Séquences», n. 170, marzo 1994, pp. 31-33.

MENANTEAU C., *Irène Jacob: première et dernière muse*, «Mensuel du Cinéma», n. 18, giugno 1994, p. 22.

MENSOGE S., *Three colors: blue, white and red. Krzysztof Kieślowski and friends*, «Cinema Papers», n. 99, giugno 1994, pp. 26-32.

CIMENT M., NIOGRET H., *Entretien avec Krzysztof Kieślowski*, «Positif», n. 403, settembre 1994.

MURAT P., *Comédien, un métier de flemmard!*, «Télérama», n. 2331, settembre 1994, pp. 35-38.

GEOFF A., *Giving up the ghost*, «Time Out», n. 1262, ottobre 1994, pp. 22-24.

FABBRI M., *Una trilogia per sperare. A colloquio con Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz*, in KIEŚLOWSKI K., PIESIEWICZ K., *Tre colori: Blu, Bianco, Rosso*, Bompiani, Milano 1994.

AMOS L., *Miracles of light*, «Cinema Papers», n. 105, agosto 1995, pp. 22-25, 56.

DOTTORINI D., *Conversazione con Krzysztof Kieślowski*, «Film-critica», n. 457, settembre 1995.

LIANDRAT-GUIGUES S., *Ma vie est tout ce que je possède. Entretien avec Kieślowski*, «Positif», n. 423, maggio 1996, pp. 75-77.

MACNAB G., DARKE C., *Working with Kieślowski*, «Sight & Sound», n. VI/5, maggio 1996, pp. 16-20, 22.

EICHENBERGER A., *In memoriam Krzysztof Kieślowski*, «Film dienst», n. IL/15, luglio 1996, pp. 34-35.

KOMPATZKI L., VOIGT, A., *Leben und Filme machen sind zwei sehr*, «Film und Fernsehen», n. XXV/2, 1997, pp. 38-43.

3. Monografie

TURIGLIATTO R., FURDAL M. (a cura di), *Kieślowski*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1989.

IMPARATO E., *Il Decalogo di Krzysztof Kieślowski*, Edizioni Aiace, Roma 1990.

LAGORIO G., (a cura di), *Il Decalogo di Kieślowski. Riconoscimento narrativa*, Piemme, Alessandria 1991.

SESTI M., (a cura di), *Krzysztof Kieślowski*, Dino Audino, Roma 1993.

AA.VV., *Krzysztof Kieślowski*, Nuova Mixermedia, Roma 1993.

D'AURIA L., FRANCIONE F., (a cura di), *Tre colori*, Comune di Lodi, 1994.

AMIEL V., *Kieślowski. La coscienza dello sguardo*, Le Mani, Genova 1995.

VINCENTI E. (a cura di), *Krzysztof Kieślowski*, Scriptorium, Milano 1995.

ZAWISLINSKI S. (a cura di), *Kieślowski bez konca*, Skorpion, Warszawa 1995.

MURRI S., *Krzysztof Kieślowski*, Il Castoro, Milano 1996.

VASETTI S., *Krzysztof Kieślowski*, Risposte, Roma 1996.

STOCK D. (a cura di), *Kieślowski racconta Kieślowski*, Il Castoro, Milano 1998.

- AA.VV., *Kieślowski, Skorpion*, Warszawa 1998.
 AA.VV., *Krzysztof Kieślowski*, Barbieri, Taranto 1998.
 TERMINE L., *Le trappole di Kieślowski*, Trauben, Torino 1999.
 MAURER M., *Krzysztof Kieślowski*, Paperback, Milano 2000.
 SIMONIGH C., *La danza dei miseri destini. Il Decalogo di Krzysztof Kieślowski*, Testo & Immagine, Torino 2000.

4. Numeri monografici di riviste

- «Cineforum», n. 293, dicembre 1990.
 «Kino», n. XXVII/9 (315), settembre 1993.
 «Filmcritica», n. 437-438, settembre-ottobre 1993.
 «Télérama hors-série», settembre 1993.
 «Etudes cinématographiques», n. 203-210, 1994.
 «Garage», n. 3, febbraio 1995.
 «Kino», n. XXX/5 (347), maggio 1996.

5. Scritti in volumi non monografici

- BUCHER F., *Krzysztof Kieślowski*, in COWIE P., *International Film Guide*, 1981, Tantivy Press, London 1981.
 MARTIN M., *Krzysztof Kieślowski: un cinéaste sans anesthésie*, in *Catalogue du XVI Festival International du Film de La Rochelle*, 1988.
 TURIGLIATTO R., FURDAL M., *Dalla scuola polacca al nuovo cinema (1965-1970)*, Ubulibri, Milano 1988.
 TURIGLIATTO R., FURDAL M., *Il Decalogo tra caso e destino. Storia di un'idea, di una sceneggiatura e di un film*, postfazione a KIEŚLOWSKI K., PIESIEWICZ K., *Decalogo*, Einaudi, Torino 1991.
 CAMPAN V., *Dix brèves histoires d'image*, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. «L'œil vivant», Paris 1993.

6. Articoli su riviste

- GAMBETTI G., *Non solo blu nel cinema di Kieślowski*, «Lumière», n. 4, luglio-settembre 1993.
 COMUZIO E., *La musica del film*, «Cineforum», n. XIII/327, settembre 1993, pp. 60-64.
 FORNARA B., *Film Blu, libertà*, «Cineforum», n. XIII/327, settembre 1993, pp. 60-64.
 MURAT P., *Trois Couleurs: Bleu*, «Télérama», n. 2278, settembre 1993, pp. 34-37.
 NESSELSON L., *Three colors: blue*, «Variety», n. CCCLII/6, settembre 1993, p. 28.
 OSTRIA V., *Le hasard et l'indifférence*, «Cahiers du Cinéma», n. 471, settembre 1993, pp. 65-67.
 PECK A., *Bleu. Une autre femme*, «Positif», n. 391, settembre 1993, pp. 18-19.
 ROTH-BETTONI D., *Trois Couleurs - Bleu: «Si je n'ai pas l'amour...»*, «Mensuel du Cinéma», n. 9, settembre 1993, pp. 25-30.
 ELIA M., *Trois Couleurs - Bleu*, «Séquences», n. 166, settembre-ottobre 1993, pp. 46-48.
 JOUSSE T., *L'amour, le sexe, l'information*, «Cahiers du Cinéma», n. 472, ottobre 1993, pp. 16-19.
 MESSIAS H., *Drei Farben: Blau*, «Film-dienst», n. XLVI/22, ottobre 1993, pp. 22-23.
 NAGEL J., *Der Zufall möglicherweise oder die Macht des Schicksals*, «Film-dienst», XLVI/22, ottobre 1993, pp. 36-37.
 SOBOLEWSKI T., *Lot na uwiezi*, «Kino», n. XXVII/10 (316), ottobre 1993, pp. 4-5.
 JANICKA B., FURDAL M., *Wolnsc jako nic*, «Kino», n. XXVII/11 (317), novembre 1993, p. 34.
 MACNAB G., *Trois Couleurs: Bleu*, «Sight & Sound», n. III/1, novembre 1993, pp. 54-55.
 PFLAUM H.G., *Drei Farben. Blau*, «EPD Film», n. X/11, no-

vembre 1993, pp. 39-40.

MEDICI A., *Film Blu*, «Cinema Nuovo», n. XLII/346, novembre-dicembre 1993, pp. 40-41.

TAGGI P., *Film Blu*, «Segnocinema», n. 64, novembre-dicembre 1993.

ARCAY E., *Pas d'Oscars pour Bleu*, «Cinéma», n. 521, dicembre 1993, p. 4.

HOGUERLIN T., *La vie derrière soi*, «24 Images», n. 70, dicembre-gennaio 1993-1994, pp. 64-65.

NESSERSON L., *Three colors: white*, «Variety», n. CCCLIII/13, gennaio 1994, p. 68.

REMY V., *Trois Couleurs: Blanc*, «Télérama», n. 2298, gennaio 1994, pp. 26-27.

AMIEL V., *Trois Couleurs: Blanc*, «Positif», n. 396, febbraio 1994, pp. 16-17.

JANICKA B., SOBOLEWSKI T., *Trzy kolory: biały*, «Kino», n. XXVIII/320, febbraio 1994, pp. 4-11.

JOUSSE T., *Marché noir*, «Cahiers du Cinéma», n. 476, febbraio 1994, pp. 71-73.

GIRARD M., *Trois Couleurs - Blanc*, «Séquences», n. 170, marzo 1994, pp. 38-39.

KERMABON J., *Et de deux*, «24 Images», n. 71, febbraio-marzo 1994, p. 63.

LUX S., *Drei Farben: Weiss*, «Film-dienst», n. XLVII/5, marzo 1994, pp. 22-23.

LUX S., *Drei Farben. Weiss*, «EPD Film», n. XI/4, aprile 1994, pp. 34-35.

BEAULIEU J., *La vie en bleu*, «Ciné-Bulles», n. XIII/2, primavera 1994, pp. 40-41.

NESSERSON L., *Three colors: red*, «Variety», n. CCCLV/4, maggio 1994, p. 52.

LIS P., *Chłod*, «Kino», n. XXVIII/324, giugno 1994, p. 16.

RAYNS T., *Glowing in the dark*, «Sight & Sound», n. IV/6, giu-

gno 1994, pp. 8-10.

STRICK P., *Trois Couleurs: Blanc*, «Sight & Sound», n. IV/6, giugno 1994, pp. 63-64.

DUMAS D., *Trois Couleurs: Rouge*, «Avant Scène Cinéma», n. 434, luglio 1994, p. 68.

LIS P., KORNATOWSKA M., *Kreacja w czerwieni*, «Kino», n. XXVIII/325-326, luglio-agosto 1994, pp. 26-29.

PAWELCZAK A., *White*, «Film in Review», n. XLV/7-8, luglio-agosto 1994, pp. 54-55.

ETTEN M., *Drei Farben: Rot*, «Film-dienst», n. XLVII/18, agosto 1994, pp. 18-19.

AMIEL V., *Plongées dans la passion*, «Positif», n. 403, settembre 1994, pp. 24-25.

MASSON A., *Trois Couleurs: Rouge*, «Positif», n. 403, settembre 1994, pp. 21-23.

STRAUSS F., *Tu ne jouiras point*, «Cahiers du Cinéma», n. 483, settembre 1994, pp. 62-64.

TRÉMOIS C.-M., *Trois Couleurs: Rouge*, «Télérama», n. 2331, settembre 1994, pp. 35-38.

VISARIUS K., *Drei Farben. Rot*, «EPD Film», n. XI/9, settembre 1994, p. 39.

ELHEM P., *De la communication*, «24 Images», n. 73-74, settembre-ottobre 1994, pp. 42-43.

ELIA M., *Trois Couleurs - Rouge*, «Séquences», n. 174, settembre-ottobre 1994, pp. 37-38.

PANGON G., RÉMY V., *Maître Kieślowski*, «Télérama», n. 2334, ottobre 1994, pp. 97-98.

ANDREWS G., *True colours*, «Time Out», n. 1264, novembre 1994, p. 66.

MARROCCO P., *Elettrocinema: da Wes Craven a Krzysztof Kieślowski*, «Filmcritica», n. 449, ottobre 1994.

GUÉRIN N., *La vie en Bleu, Blanc, Rouge*, «Jeune Cinéma», n. 229, ottobre-novembre 1994, pp. 31-33.

- BRUNETTE P., *A film-maker whose range is wagnerian*, «The New York Times», 20 novembre 1994.
- KEMP P., *Trois Couleurs: Rouge*, «Sight & Sound», n. IV/11, novembre 1994, pp. 54-55.
- KEHR D., *To save the world: Kieślowski's three colors trilogy*, «Film Comment», n. XXX/6, novembre-dicembre 1994, pp. 10-13, 15-18, 20.
- BETTI L., ROSENBERG C., *Kieślowski e i colori di una trilogia*, «Cinema Nuovo», n. XLIV/353-354, gennaio-aprile 1995, pp. 59-60.
- PAWELCZAK A., *Red*, «Film in Review», n. XLVI/3-4, marzo-aprile 1995, pp. 60-61.
- JEAN M., *Voir rouge*, «24 Images», n. 76, primavera 1995, pp. 44-45.
- DOTTORINI D., *Kieślowski: etno-antropologo*, «Filmcritica», n. 457, settembre 1995.
- CORNELL K., *The cinema of ambivalence. Recent films from Central and East Europe*, «Cineaste», n. XXI/3, 1995, pp. 28-30.
- GEOFF A., *Final Cut*, «Time Out», n. 1335, marzo 1996, p. 75.
- RICHARDSON R., MCCARTHY T., *Kieślowski*, «Variety», n. CC-CLXII/7, marzo 1996, pp. 53-54.
- COMUZIO E., *Musica da vedere*, «Cineforum», n. XXXVI/353, aprile 1996, pp. 28-29.
- DANNOWSKI H.W., *Krzysztof Kieślowski. 27.06.1941 - 13.03.1996*, «EPD Film», n. XIII/4, aprile 1996, pp. 20-21.
- ROTH L., *La doble vie de Kieślowski*, «Cahiers du Cinéma», n. 501, aprile 1996, p. 6.
- AMIEL V., *Kieślowski et la méfiance du visible*, «Positif», n. 423, maggio 1996, pp. 73-75.
- ELIA M., *L'énergie de Kieślowski*, «Séquences», n. 184, maggio-giugno 1996, p. 5.
- ARECCO S., *Kieślowski ovvero delle dissonanze*, «Filmcritica», n. 466, luglio 1996.

- POPE A., *In memory*, «Sight & Sound», n. VI/8, agosto 1996, p. 69.
- BEAULIEU J., *Krzysztof Kieślowski... Tu ne mourras point!*, «Cine-Bulles», n. XV/2, estate 1996, pp. 29-31.
- KERMABON J., *La vie multiple de Kieślowski*, «24 Images», n. 82, estate 1996, p. 8.
- DEL CORONA M., *Il musicista fantasma di Kieślowski*, «Il Corriere della Sera», 20 settembre 1996.
- COMUZIO E., *Krzysztof Kieślowski*, «Cineforum», n. XXXVI/360, dicembre 1996, p. 93.
- COATES P., *The sense of ending. Reflections on Kieślowski's trilogy*, «Film Quarterly», n. L/2, inverno 1996-1997, pp. 19-26.
- PERLMUTTER A., PERLMUTTER R., *A testament to Krzysztof Kieślowski*, «Film Criticism», n. XXI/2, inverno 1996-1997, pp. 59-61.
- INSDORF A., *An affectionate look at Krzysztof Kieślowski's Three colors*, «Film Comment», n. XXXIII/2, marzo-aprile 1997, pp. 46-49.

Indice

p. 7	Intorno a «Film Blu»
11	Il film
13	Sinossi
15	Preludio
27	Il suono interroga il colore
45	Il gesto che apre il silenzio
59	L'attrazione del cerchio
79	Le trasparenze dello specchio
97	La musica, il nome
111	Postludio
119	Antologia critica
125	Bibliografia

Universale / Film

Collana diretta da Giulia Carluccio e Dario Tomasi

- G. Cremonini, Stanley Kubrick. *L'arancia meccanica*
F. Vanoye, Jean Renoir. *La regola del gioco*
F. La Polla, Stanley Donen, Gene Kelly. *Cantando sotto la pioggia*
D. Tomasi, Ozu Yasujiro. *Viaggio a Tokio*
U. Mosca, Sam Peckinpah. *Il mucchio selvaggio*
E. Dagrada, Woody Allen. *Manhattan*
A. Pezzotta, Martin Scorsese. *Taxi Drive*
G. Alonge, Vittorio De Sica. *Ladri di biciclette*
N. Gobetti, Jonathan Demme. *Il silenzio degli innocenti*
F. Ballo, John Ford. *Sfida infernale*
L. Gandini, Howard Hawks. *Scarface*
D. Buzzolan, George A. Romero. *La notte dei morti viventi*
B. Fornara, Charles Laughton. *La morte corre sul fiume*
F. Prono, Bernardo Bertolucci. *Il conformista*
P. Bertetto, C. Monti, Robert Wiene. *Il gabinetto del dottor Caligari*
G. Cremonini, Stanley Kubrick. *Shining*
G. Frasca, Dennis Hopper. *Easy Rider*
R. Menarini, Ridley Scott. *Blade Runner*
A. Curti, Peter Greenaway. *I misteri del giardino di Compton House*
V. Sánchez-Biosca, Luis Buñuel. *Viridiana*
C.G. Saba, Alfred Hitchcock. *La finestra sul cortile*
S. Murri, Pier Paolo Pasolini. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*

Finito di stampare
nel mese di maggio 2001
presso Tipografia Gravinese - Torino
per conto di Lindau s.r.l. - Torino